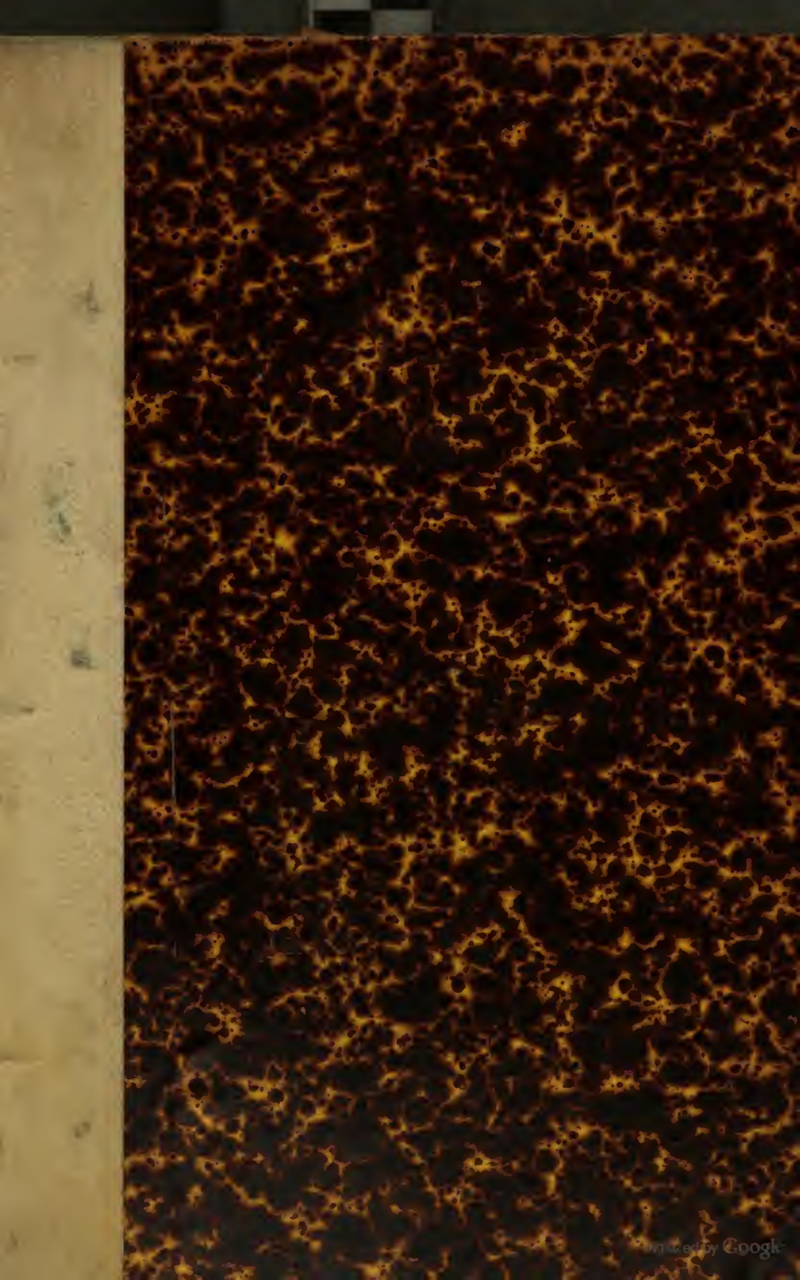




DIE FRAGMENTE

UND

DIE LEHRSÄTZE

DER

GRIECHISCHEN RHYTHMIKER.

DIE FRAGMENTE

UND

DIE LEHRSÄTZE

DER

GRIECHISCHEN RHYTHMIKER.

VON

RUDOLF WESTPHAL.

SUPPLEMENT

ZUR GRIECHISCHEN RHYTHMIK VON A. ROSSBACH.



LEIPZIG,

DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.

1861.

An Stelle der Vorrede.

Lieber Rossbach, es sind jetzt gerade sieben Jahre, als Du die alten Musiker von der Tübinger Bibliothek in unsre gemeinsame Wohnung brachtest und versichertest, dass wir ohne diese Bücher nicht weit in der Metrik kommen würden. Ich kannte sie nur aus secundären Quellen, wie aus Boeckh's Erörterungen zu den metra Pindari und hatte mir immer gedacht, dass ausser den griechischen Dichtern selber die alten Metriker und unser eigner Scharfsinn ausreichen würde, um mit dem Verständnisse der Strophengattungen der Dramatiker, worauf damals unser Hauptaugenmerk gerichtet war, zu Ende zu kommen. Ich glaube, wir hatten den Tag sogar einen ziemlich heftigen Streit, als Du verlangtest, wir müssten jetzt Alles Andere bei Seite lassen und die alten Rhythmiker und Musiker studiren. Aber wir haben uns auch hier bald geeinigt: Du nahmst die Rhythmiker und ich die Musiker; aber auch den ersteren habe ich damals eine rege Theilnahme zugewandt, während die schwere Last der Musiker allein auf mir liegen blieb. So trocken diese Sachen auch waren, so reizte doch gerade die grosse Schwierigkeit des Verständnisses immer tiefer hineinzudringen und die Arbeit ging so eifrig von Statten, dass nach kaum mehr als Jahresfrist die griechische Rhythmik vollendet war. Wir hatten beide eingesehen, dass für eine wissenschaftliche Darstellung der antiken Metrik jedenfalls die Sätze der alten Rhytmiker die Voraussetzung bilden mussten und je mehr wir hier von unsern Vorgängern

verlassen und fast ganz und gar auf den ersten Anbau eines noch völlig brach liegenden Feldes angewiesen waren, um so mehr fühlten wir die Nothwendigkeit einer umfassenden Zusammenstellung alles dessen, was von rhythmischer Tradition der Alten erhalten war. Erst dann nahmen wir unsre Arbeit über die Strophengattungen der lyrischen und dramatischen Dichter, die über ein Jahr lang geruht hatte, wieder auf, und wir beide wissen recht gut, welchen Nutzen wir auch für diesen speciellsten Theil der Metrik aus der antiken Rhythmik gewonnen haben.

Auch Du hast die erste Bearbeitung der griechischen Rhythmik schon gleich mit ihrem Erscheinen nicht für vollendet und abgeschlossen gehalten; aber durch andere Arbeiten in Anspruch genommen bist Du selber nicht wieder auf die griechische Rhythmik zurückgekommen. Gerade auf diesem Felde hat die frühere Gemeinsamkeit unserer Studien am wenigsten fortgedauert. Ich aber glaubte es unserer Metrik schuldig zu sein, die rhythmischen Untersuchungen, wie wir sie in Tübingen begonnen hatten, weiter fortzusetzen und so ist denn endlich dieses Buch entstanden, das Dir die schönen Tage alter gemeinsamer Arbeit wieder ins Gedächtniss zurückrufen möge. Ich hatte zuerst die Absicht, es mit Deiner Bewilligung geradezu an die Stelle jener ersten Bearbeitung der Rhythmik als zweite Auflage treten zu lassen. Aber wenn auch die Verlagsbuchhandlung sich zu einer solchen zweiten Auflage bereit erklärt hatte, so that es doch schliesslich meinem Herzen weh, Dein Buch durch das meine zu vernichten. Alle diejenigen Puncte Deiner Bearbeitung der Rhythmik daher, mit deren Ausführung ich jetzt noch übereinstimme, sind hier nur kurz angedeutet worden und nur dasjenige, was dort noch nicht gefunden oder noch nicht zu Ende geführt ist, ist hier ausführlich behandelt. Dieses letztere ist nun nicht wenig und mein ganzes Buch ist zum nicht geringen Theile eine Polemik gegen das Deinige geworden. Ich

weiss, Du lässest Dir eine solche Polemik gern gefallen; Du weisst auch, dass ich mit den Urtheilen der übrigen, die Dein Buch mit grosser Auszeichnung hervorgehoben haben, auch jetzt noch völlig übereinstimme. Die Polemik kommt hier ganz von selber, denn alle weitere Untersuchung über griechische Rhythmik wird sich für alle Zeit an jene erste umfassende Darstellung derselben anzuschliessen haben. Ich will auch gern gestehen, dass ein weiteres Forschen auf diesem Gebiete gar nicht möglich sein würde, wenn nicht jene ersten Ergebnisse gedruckt vorgelegen hätten.

In den fünf Jahren aber, die zwischen dem Erscheinen Deiner Rhythmik und der Vollendung dieser zweiten Bearbeitung desselben Gegenstands in der Mitte liegen, glaube ich manches Neue auf diesem Gebiete gelernt zu haben, was der Veröffentlichung werth ist. In keinem Punkte der Metrik finden solche Differenzen statt, als gerade in den Fundamentalsätzen, für die bisher fast ein Jeder lediglich auf sein rhythmisches Gefühl angewiesen war.

Von keinem anderen Standpunkte nämlich als diesem ist Bentley und späterhin Hermann ausgegangen und in gleicher Weise sowohl die Anhänger wie die Widersacher des Hermannschen Systems. Dies rhythmische Gefühl ist bei uns Allen dasselbe und bis auf einige freilich sehr wichtige Puncte auch dasselbe wie bei den Alten; ich kann daher die meisten Sätze aus dem Anfange von Hermann's Metrik mit bestem Gewissen unterschreiben. Aber wie sollen wir zu diesem rhythmischen Gefühle die Metra der Alten in Beziehung setzen? Darüber gehen die Ansichten weit auseinander, indem dies jeder auf seine eigne individuelle Weise gethan hat. Forschen wir aber mit Ernst und Eifer nach Regulativen, so bieten sie sich uns in der rhythmischen Tradition der Alten dar. Was diese uns über Tactarten, Reihen, Ictusverhältnisse u. s. w. überliefern, das muss für uns in der That das Massgebende sein; denn es sind Angaben über die Art und Weise, wie die Alten selber ihre Poesien

vorgetragen haben. Ich habe in der Einleitung nachgewiesen, dass die Lehrsätze des Aristoxenus keineswegs ideelle Kategorien sind, die er etwa vom eigenen subjectiven Standpuncte aus für den Künstler aufstellt, und dass seine Rhythmik keineswegs ein abstractes System ist, in welches er selber die Verse der alten Dichter und die Compositionen der alten Musiker einspannen will, sondern dass sie die lebendigen Thatsachen der klassischen Kunst enthält. Was uns daher Aristoxenus oder der spätere Compilator, der aus ihm geschöpft hat, über die Normen, nach welchen der antike Dichter seine Werke in Rhythmen gesetzt und nach welchen man dieselben vorgetragen hat, mittheilt, muss uns als wahrhafte Thatsache gelten, als eine Thatsache, der gegenüber unsere individuellen Speculationen und die vielfachen Möglichkeiten, nach denen wir die rhythmischen Grundsätze gestalten können, ein für allemal nicht bloss als unzureichend erscheinen müssen, sondern auch als unwahr, sobald mit diesen unsern subjectiven Theorien die Berichte der Alten in Widerspruch treten.

Diese Berichte der Alten nun sind uns in einer höchst fragmentarischen und eben deshalb schwer verständlichen Fassung überliefert. Soviel davon erhalten ist, habe ich in dieser Schrift zusammengestellt und glaube damit allerdings für die Fundamentaltheorien unsrer metrischen Wissenschaft einen festen Kanon gegeben zu haben. Was demselben in unsern bisherigen metrischen Theorien widerspricht, ist unrichtig und wir dürfen es uns nicht verdriessen lassen, umzulernen. Man wird sich überzeugen, dass die rhythmischen Sätze der Alten sich weithin über alle metrische Verhältnisse erstrecken und dass die in diesem Buche aus den Alten zum ersten Male mitgetheilten Angaben weit mehr in die praktische Metrik eingreifen, als dies bei den in der ersten Bearbeitung der griechischen Rhythmik gegebenen Resultaten der Fall war.

Indess bin ich mir wohl bewusst, dass ich die Sache

keineswegs zum Abschlusse gebracht habe; noch mancher Satz in den Fragmenten der alten Rhythmiker ist übrig, aus dem der Scharfsinn der Nachfolgenden neue rhythmische Lehrsätze finden und damit die Fundamentaltheorie der Metrik bereichern kann. Ich wünsche nichts mehr, als recht viele glückliche Mitarbeiter bei dieser Arbeit zu gewinnen. Zu dem Zwecke habe ich, nachdem ich in einer Einleitung meine Ansichten über die Bedeutung der rhythmischen Tradition der Alten ausgesprochen habe, zunächst Alles, was mir von Fragmenten der griechischen Rhythmiker aufgestossen ist, im Textesoriginale mitgetheilt. Bisher waren diese Urkunden in vielen Büchern zerstreut und wenn ich auch nicht alle, welche vorhanden sind, aufgefunden habe, so findet der Mitforschende doch in dieser Sammlung weit mehr, als ihm früher bekannt war. So z. B. die Fragmente aus Aristoxenus *περὶ τοῦ πρώτου χρόνου*, aus dem jüngern Dionys von Halicarnass und anderen werthvollen Schriften. Meine Arbeit war hierbei eine ungleiche. Das Fragment aus dem zweiten Buche der aristoxeneischen Rhythmik ist in Bezug auf Wortkritik so trefflich von Boeckh, Hermann und Feuszner behandelt worden, dass hier abgesehen von der Realerklärung Alles zum Besten bestellt war und dass nur wenig Gelegenheit gegeben wurde, von dem bisherigen Texte abzuweichen. Der Text, wie ich ihn gegeben habe, unterscheidet sich hauptsächlich nur dadurch von dem bisherigen, dass ich den Fragmenteu der beiden Bücher, die uns aus den Rhetoren, aus den Metrikern und aus den Paralambanomena des Psellus zu den Trümmern des vaticanischen und venetianischen Codex hinzukommen, ihre Stelle angewiesen habe. Die Parallelstellen aus Psellus und den Parisiner Fragmenten begleiten unten am Rande den aristoxenischen Text. Anders die rhythmischen Abschnitte aus Aristides; sie sind in der bisherigen einzigen Ausgabe von Meibom zum grossen Theile unlesbar. Hier war der Handschriften- und Conjecturalkritik ein weites Feld ge-

öffnet und sollte ich auch hin und wieder in meinen Conjecturen zu weit gegangen sein, so wird man das bei einer Ausgabe, welche nach den zweihundert Jahren, die zwischen jetzt und der Zeit Meibom's in der Mitte liegen, erscheint, wohl entschuldigen können. Neuen handschriftlichen Apparat habe ich weder für Aristoxenus noch für Aristides herbeigezogen. Der beste Codex ist für beide der vaticanische, welcher in zwei Nummern, 192 und 193, die gesammten Musiker enthält. Franz hat ihn collationirt, ich habe von seinen Collationen durch die Güte des Herrn Professor Mullach in Berlin eine flüchtige Einsicht zu nehmen Gelegenheit gehabt, doch erschien mir die Ausbeute daraus keineswegs so ergiebig, dass ich den mir zum Kauf angebotenen Nachlass der von Franz für die Musiker unternommenen Arbeiten an mich bringen mochte. Für Aristides gibt es ausserdem noch einige vorzügliche deutsche Handschriften, darunter die prächtig geschriebene zu Wolfenbüttel. Auf eine dort von mir gehaltene Nachfrage erfuhr ich, dass sie in den Händen des Professor Caesar in Marburg sei; soviel ich bei einer darauf in Marburg vorgenommenen Einsicht ermitteln konnte, stimmt dieser Codex in allen Puncten mit den beiden Oxforder Handschriften überein, deren Lesarten bereits Meibom in seinen Annotationes zum Aristides mitgetheilt hat. Die Uebersetzung, welche Martianus Capella von Aristides, meist unverständig genug, angefertigt hat, ist, wie man ersehen wird, für den Text des Aristides eine höchst willkommene Hilfsquelle. Der bequemen Uebersicht halber habe ich sie unten am Rande des Aristides hinzugefügt. Emendationen in ihr zu machen, wäre leicht genug gewesen; aber der Wissenschaft wäre damit keineswegs ein Dienst geleistet worden; denn es ist eben nur eine Uebersetzung, die uns grade in der historisch überlieferten Fassung, aber nicht, wenn die Unebenheiten weg emendirt sind, von Nutzen ist. Ich habe den Text des Martianus nach Meibom gegeben mit Berücksichtigung der Ausgabe von

Koppen; nur hin und wieder wo augenfällige Corruptelen durch Abschreiber vorhanden sind, habe ich meine Ansicht in Klammern hinzugefügt; es schien sich nicht der Mühe zu verlohnen, die Abweichungen der einzelnen Handschriften unter einander anzumerken. Was ich für die aus Porphyrius herbeigezogenen Stellen und die Parisiner Fragmente Neues gegeben, wird man auf den betreffenden Seiten leicht selber ersehen können.

Einen ausführlichen kritischen Commentar unter dem Texte habe ich aus dem einfachen Grunde nicht gegeben, weil es nach meiner Ansicht die Lesbarkeit allzusehr erschwert, wenn der griechische Text auf jeder Seite durch die Anmerkungen nur auf wenige Zeilen beschränkt wird. Ich habe nur die Abweichung der Handschriften angegeben; wer hier zuerst in der von mir im Texte bezeichneten Weise von den Handschriften abgewichen ist, ob Meibom oder Boeckh oder Feuszner oder Hermann oder ich selber, habe ich nicht angegeben; der sachliche Commentar aber gibt über meine eignen Neuerungen, wenn sie einer Begründung bedürftig erscheinen, Aufschluss.

Was nun diesen Commentar selbst anbetrifft, so macht er allerdings den Anspruch, die Lehren der alten Rhythmiker in vollständiger Darlegung nach den Capiteln und Abschnitten des antiken Systems zu enthalten, freilich so, dass er Alles, was in der ersten Bearbeitung der griechischen Rhythmik ausführlich und richtig entwickelt zu sein schien, nur dem Resultate nach ohne die dort gegebene Beweisführung vorführt. Ohnehin musste der Raum gespart werden für die neuen Lehrsätze, die erst jetzt aus den alten Rhythmikern gezogen sind, und die, wie man sich leicht überzeugen wird, für die praktische Metrik eine grössere Bedeutung haben, als die in der ersten Bearbeitung der Rhythmik gefundenen Resultate.

Von Arbeiten Anderer, die nach Deinem Buche erschienen sind, ist mir neben der eingehenden Recension desselben

von Pfaff in den Jahrbüchern der Münchener Akademie, die mir zu vielfachen Erwägungen Veranlassung gegeben hat, keine so förderlich gewesen, als der Aufsatz über Arsis und Thesis von Weil in den Neuen Jahrbüchern für Philologie und Pädagogik. Es betrifft derselbe hauptsächlich die dunkle Stelle des Aristoxenus über die Zahl der χρόνοι in den verschiedenen πόδες. Du hattest Dich in der Auffassung derselben hauptsächlich an Feuszner angeschlossen, dessen Erklärungen Du sonst nie angehangen hast, und so sehr ich die trefflichen Emendationen schätze, welche Feuszner zu Aristoxenus geliefert hat, so muss auch ich bekennen, dass seine Erläuterungen zu Aristoxenus niemals das Richtige getroffen haben, und dass Du Unrecht gethan hast, in jener Erklärung der χρόνοι ihm nachzufolgen und diesen Punct nicht wie das Uebrige ganz von Neuem zu untersuchen. Freilich war gerade für diese Stelle die Erkenntniss des Richtigen am schwierigsten und dankbar erkenne ich den wesentlichen Fortschritt an, welchen die Rhythmik durch jenen Aufsatz von Weil erhalten hat. Ich hoffe, dass Weil mit der Art und Weise, wie jener Punct im vorliegenden Buche ausgeführt ist, zufrieden sein wird. — Eine Arbeit von Dr. Hirsch: Aristoxenus und seine Grundzüge der Rhythmik (im Herbstprogramm des Königl. Gymnasiums zu Thorn vom Jahre 1859) ist leider erst vor einem Vierteljahre mir bekannt geworden und ich habe sie nicht mehr benutzen können. Sie geht weniger auf Auffindung der bisher noch nicht erörterten Puncte, als auf eine zusammenfassende Darstellung der aristoxenischen Rhythmik nach dem bisher darüber Geleisteten aus und liefert in der That eine klare und empfehlenswerthe Darstellung der aristoxenischen Sätze. — Diesen Vorzug kann ich einer Schrift von Kasimir Richter: Aliquot de musica Graecorum arte quaestiones, Monasterii 1856, welche im zweiten Capitel den Rhythmus der Alten behandelt, nicht zu erkennen. Während der über alte Musik handelnde Theil

der Schrift die wunderlichsten Hypothesen über die antiken Tonarten aufstellt, denen die alte von dem Verfasser allerdings nur zum geringsten Theile gekannte Tradition ganz und gar widerspricht, enthält der Abschnitt über die Rhythmik eine nicht weniger seltsame Vereinigung der Feussnerschen und der Böckschen Ansichten, die sich nun ein für allemal nicht miteinander vertragen. Etwas Eignes ist hier nicht vorgebracht. — Die Forsetzungen, welche Meissner im Philologus von seinen Arbeiten über den Rhythmus der griechischen Metra geliefert hat, gehen die antike Rhythmik nichts an, da hier weder Aristoxenus noch sonst ein alter Rhythmiker berücksichtigt, sondern lediglich vom modernen Tactgefühle aus nach der Weise Joh. Heinr. Voss's und Apel's den Choriamben u. s. w. irgend ein beliebiger Tact aufgezwängt wird. In dieser Weise kann etwa ein Mendelssohn die griechischen Verse in Musik setzen, aber mit den Alten selber haben solche Theorien nichts zu thun. — Das ist es, lieber Rossbach, was ich Dir und dem Publikum in dieser Vorrede zu sagen gedachte, ohne den Inhalt der Schrift zu wiederholen. Ich will nur noch das Eine hinzufügen, dass ich es an andauerndem Nachdenken über die abrupten aber werthvollen Reste dieser wichtigen Disciplin nicht habe fehlen lassen. Die Fragmente der Rhythmiker haben mich während der fünf Jahre fast täglich mittelbar und unmittelbar beschäftigt, so dass ich jetzt froh bin, in dieser Sache zu einem Abschlusse zu gelangen, um den zweiten Theil der Metrik, der länger als ich wünschte auf den Druck gewartet hat, endlich an das Licht treten zu lassen.

Breslau, Octob. 1859.

R. Westphal.

INHALT.

Commentar: Die Lehre der Rhythmiker.

Einleitung.

Man weiss längst, dass der unerschöpfliche Reichthum metrischer Formen, der die griechische Poesie so wesentlich von der modernen unterscheidet, kein blosser äusserlicher Schmuck ist, sondern dass er mit dem Inhalte im engsten Zusammenhange steht, und dass ohne Verständnis der Form kein Verständnis des Inhaltes möglich ist. Wo daher ein gründliches Studium der griechischen Dichter anhebt, gehen auch sofort mit demselben die Untersuchungen über die Metra Hand in Hand, und die Resultate dieser Untersuchungen sind für die Gestaltung der Texte wie für die Würdigung der griechischen Dichter von dem entschiedensten Einflusse gewesen. Die Quelle für das metrische Studium war eine doppelte, einmal die erhaltenen Schriften der Alten über Metrik, sodann die Werke der Dichter selbst. Die letztere Quelle musste bei weitem die ergiebigste sein; die Zahl der uns überkommenen Dichterwerke ist zwar nur eine geringe, aber es ist wohl keine Frage, dass uns in ihnen wenigstens die Hauptgattungen der alten Metra vorliegen, und es hat sich genugsam gezeigt, wie ein sorgfältiges Studium des Erhaltenen aus diesem selber eine grosse Zahl von den Normen metrischer Composition zu finden vermag. Dabei leisteten die metrischen Schriften der Alten die wesentlichsten Dienste; was uns hiervon überkommen ist, ist zwar im Verhältnis zu der umfangreichen metrischen Litteratur, die bei den Alten existirte, nur höchst unbedeutend, und selbst die Schrift, die für uns die vollständigste ist, das Encheiridion Hephästions, war seiner Bestimmung gemäss nur ein Elementarbuch für die allererste Unterweisung der ἀπαίδευτοι· aber jene Schriften gewähren uns eine wenn auch nicht ausreichende metrische Terminologie,

sie überliefern einige der hauptsächlichsten metrischen Gesetze, und sind endlich von besonderer Wichtigkeit für die Geschichte der metrischen Kunst, indem sie auch über die Metra nicht erhaltener Dichter manche werthvolle Notizen geben.

Eine dritte Quelle für die Kenntnis der Metra blieb lange Zeit unbenutzt, die Schriften der alten Rhythmiker. Man wusste wohl, dass sie benutzt werden mussten, man suchte sie auch als eine wesentliche Ergänzung der Metriker herbeizuziehn, aber im Ganzen zeigte sich wenig Eifer und wenig gründliches Eingehn, und der Ertrag war ein sehr geringer. Die Gründe liegen zum grössten Theil in der Schwierigkeit des Verständnisses, die hauptsächlich in der eigenthümlichen rhythmischen Terminologie beruht und durch die Lückenhaftigkeit der Ueberlieferung noch bedeutend erhöht wird. G. Hermann wusste sehr wohl, dass die Kenntnis der Rhythmik über die Metrik ein ganz neues Licht verbreiten würde, aber er verzweifelte an der Möglichkeit einer Restauration aus den erhaltenen Fragmenten. So sagt er in der Vorrede seiner elementa von den beiden Hauptquellen der Rhythmik: *Si ea quae Aristoxenus peritissimus simul et diligentissimus scriptor litteris mandaverat alicubi reperirentur, non est dubium, lucem universae rationi poeseos accensum iri clarissimam . . . Itaque quo in statu nunc res est, nihil amplius scimus quam diversas fuisse rhythmorum doctrinam et scientiam metrorum; rhythmos enim ad musicam et cantum, metra ad poesin pertinuisse, unde intelligimus, rhythmum aliquam similitudinem habuisse cum eo quem hodie tactum musici vocant, etsi alia ex parte huic dissimillimus fuerit necesse est. Utramque et rythmicam et metricam doctrinam primis lineis adumbravit Aristides Quintilianus, sed tam breviter tamque parum explicate, ut perexiguus inde fructus redundet.* Wir geben gern zu, dass eine vollständige Wiederherstellung der antiken Rhythmik aus den jetzt vorliegenden Quellen nicht möglich ist, aber das erhaltene Material ist bei weitem reicher, als man gewöhnlich glaubt, es ist mindestens so bedeutend, dass es uns auf eine nicht kleine Zahl der wichtigsten Fragen genügende Auskunft ertheilt; und aus dem positiv überlieferten lassen sich bei der mathematischen Natur dieser Disciplin weitere wohlbegründete Sätze gewinnen. Ueberdies sind selbst abgerissene Fragmente ihrem Werthe nach nicht endgül-

tig abzuschätzen; eine energische Forschung und der Fortschritt der Zeiten findet hier gar vieles, was der erste Einblick nicht ahnen liess.

Ein weiterer Grund für die Vernachlässigung der Rhythmik liegt in dem Irrthume, dass sich die Schriften der Rhythmiker nicht sowohl auf den Rhythmus der Poesie, als vielmehr auf den der Musik beziehn. Diesen Irrthum, welcher aus dem Verhältnis unserer heutigen Poesie zur Musik geflossen ist, scheint auch Hermann getheilt zu haben und selbst heute mögen noch manche Philologen nicht frei davon sein. Das Verhältnis des Dichters zum Musiker war im klassischen Griechenthum ein anderes als bei uns. Es gab zwar auch bei den Alten eine von der Poesie abgetrennte Instrumentalmusik, aber während diese in der modernen Zeit immer mehr den Gipfelpunkt der Kunst zu bilden anfängt, war sie im Alterthume auf den kitharistischen und auletischen Nomos beschränkt, der Schwerpunct lag in der von Instrumenten begleiteten Vokalmusik, in der melodisirten Poesie. War nun, fragen wir, der Rhythmus, den der antike Dichter seinen Poesieen gab, ein anderer, als der Rhythmus des Gesanges? In unserer Zeit ist dies allerdings der Fall. Unsere Dramen sind entweder auf rein declamatorischen Vortrag berechnet (und dies gilt von allen denen, die auf höheren poetischen Werth Ansprüche machen können) — oder es erscheint die dramatische Aufführung als Oper, in der die Musik in so uneingeschränkter Weise vorwaltet, dass der Text bis auf wenige Ausnahmen poetisch unbedeutend ist und dass es selbst nicht einmal auf die metrische Form ankommt, denn der Componist bildet die Tacte meist unabhängig von der Zahl der Versfüsse, und in der geistlichen Oper bedient er sich ja häufig genug eines prosaischen, unmetrischen Textes. Ebenso verfährt der Musiker, der ein ihm vorliegendes, ohne Rücksicht auf musikalische Composition geschriebenes lyrisches Gedicht melodisirt. Ganz anders im klassischen Griechenthume. Mit Ausnahme des Epos und weniger anderer Gattungen war hier geradezu eine jede Dichtung, sei es ganz oder theilweise, für den musikalischen Vortrag bestimmt. Ein lyrisches Gedicht für die blosse Lectüre oder die Declamation zu schreiben war bis auf wenig Ausnahmen eine unbekannte

Kunstthätigkeit, und jedes Drama enthält als nothwendigen Bestandtheil, wie Aristoteles sagt, die μελῳδία als μέγιστον ἡδυσμάτων: nicht bloss Chorlieder und Monodieen, sondern auch Theile des Dialoges wurden gesungen, und auch da, wo der jambische Trimeter der Tragödie gesprochen wurde, wurde er melodramatisch, d. h. unter Begleitung der Instrumente vorgetragen. Hierzu kommt ferner, dass Dichter und Componist in Einer Person vereint war. Wir sind gewohnt, in den grossen Lyrikern und Dramatikern der Griechen bloss Dichter zu sehen, aber dem Alterthum galten sie eben so sehr auch als die Koryphäen der Musik. Wenn Aristoxenus, der grosse musikalische Kunsttheoretiker, vor den manirirten Ueberladungen der Musik warnt, welche durch Philoxenus und Timotheus aufgekommen waren und den Geschmack zu verderben drohten, so verweist er auf die Vertreter des guten klassischen Stils als die nachzuahmenden Vorbilder und nennt als solche den Pindar und Pratinas (Plut. mus. 31); „wer auch nur in seiner Jugend mit Ernst und Eifer die μέλη und κρούματα, d. h. die Melodieen und Instrumentationen dieser Meister studirt hat, der bleibt später vor vielen Verirrungen bewahrt, selbst wenn er sich der ποικίλη μουσική des Philoxenus zuwenden sollte.“ Wenn Aristoxenus zeigen will, dass die edle Einfachheit der klassischen Musik eine bewusste und beabsichtigte war und keineswegs in der mangelnden Kenntnis der Kunstmittel beruhte (οὐ δι' ἄγνοιαν ἀλλὰ διὰ προαίρεσιν), so verweist er auf die Compositionen des Aeschylus und Phrynichus, welche die chromatische Behandlung der Tonarten recht gut kannten, aber niemals in ihren Tragödien anwandten (Plut. mus. 20). Ebenso war Sophokles Componist: Aristoxenus nennt ihn den ersten Athener, welcher die phrygische Tonart in den ἴδια ᾄσματα, d. h. in den Monodieen und Threnen einführte nach der Weise der Dithyrambiker (vit. Sophocl. fin.); und auch noch von späteren Tragikern ist ihre musikalische Kunstthätigkeit bekannt, wie von Agathon, der die von den Aelteren verschmähten chromatischen Tonarten aufnahm.

Die lyrischen und dramatischen Dichter der klassischen Zeit sind also die Componisten ihrer eigenen μέλη. Wesshalb verwenden nun aber diese Dichter auf die metrische Form

ihrer Chorlieder und dramatischen Monodieen eine so ausserordentlich grosse Sorgfalt? Wesshalb erscheinen sie hier fortwährend als originelle Künstler, und haben niemals eine metrische Strophenform wiederholt, weder eine eigene, noch eine von einem Vorgänger herrührende? Für die Lectüre oder die Declamation waren ihre μέλη nicht bestimmt, sondern bloss für den musikalischen Vortrag; warum, wir wiederholen die Frage, haben sie auf die metrische Form der λέξις eine so grosse Mühe verwandt? Die Antwort kann keine andere sein, als die: der durch die Metra der Worte gegebene Rhythmus war eben derselbe, welcher beim musikalischen Vortrage zur Erscheinung kam, es war derselbe, welchen die Zuhörer bei der Aufführung der Dichtung zu hören bekamen.

Die Rhythmiker haben allerdings vorwiegend den Rhythmus des Gesanges im Auge, aber dieser Rhythmus ist mit dem Rhythmus des Metrums, wie er sich durch die Worte darstellt, identisch. In einer Zeit, wie der unsrigen, wo Poesie und Musik zwei selbstständige Künste sind, kommt es vor, dass ein Componist, wie Beethoven, drei gleiche fünffüssige Verse bei der Melodisirung so behandelt, dass er aus dem ersten Verse drei, aus dem zweiten zwei, und aus dem dritten wieder drei musikalische Tacte macht. (Wir haben hier das Lied „Einsam wandelt dein Freund im Frühlingsgarten" im Auge.) Beethoven nämlich melodisirt ein Lied, welches ein früherer Dichter ohne alle Rücksicht auf Melodisirung bloss für die Lectüre oder die Recitation nach einem traditionellen Metrum verfasst hat, und dies Metrum behandelt er in völliger Freiheit. Nur darin schliesst sich der Componist an den Rhythmus des Dichters, dass jeder starke Tacttheil der Melodie mit einer Ictussylbe des Gedichtes übereinkommt, ohne dass umgekehrt jede Ictussylbe des Gedichtes auch in der Melodie als starker Tacttheil hervortritt; in der Behandlung der schwachen Tacttheile nimmt der Componist auf den Dichter gar keine Rücksicht. So steht es mit der modernen Rhythmik. Aber im klassischen Allterthume, wo der Dichter stets selber Componist ist, wo er die kunstreichen Metren nur zum Zwecke der musikalischen Aufführung ausarbeitet, ist jede metrische Arsis auch eine Arsis in der Melodie, jede metrische Thesis auch in der Melodie eine Thesis, und so viel Tacte der

Vers hat, so viel Tacte hat auch die musikalische Periode. Wir wiederholen: Die Tradition der Rhythmiker bezieht sich freilich auf den Rhythmus der Melodie, aber dieser Rhythmus der Melodie ist mit dem des Textes identisch. Eben desshalb haben die Tacte und Tactgeschlechter, von denen die Rhythmiker reden, nicht bloss von den Füssen des Metrums ihre Namen erhalten (*γένος δακτυλικόν, ἰαμβικόν, παιωνικόν, τροχαῖος ἄλογος* u. s. w.), sondern es entnehmen die Rhythmiker da, wo sie die äussere Form eines Rhythmus oder einer rhythmischen Reihe näher bestimmen, die Beispiele überall aus der Metrik. Niemals kommt es vor, dass eine rhythmische Form, von der sie reden, auf die Poesie keine Anwendung findet, selbst der Päon epibatus, der seine hauptsächlichste Anwendung in der blossen Instrumentalmusik fand, scheint wenigstens in der früheren Zeit auch in der Poesie als Tactform gebraucht zu sein.

Hieraus geht hervor, dass die Wissenschaft der Metrik ausser den Dichterwerken und den metrischen Schriften auch die Schriften der Rhythmiker nothwendig herbeiziehen muss. Auf Grundlage der Dichter ist dem Einzelnen in der Metrik sorgfältig nachgestrebt, der Auflösung, der Contraction, der Cäsur u. s. w., und hier ist ohne Zweifel bisher das Sicherste und Gediegenste geleistet worden. Anders aber, wo es sich um die allgemeinen Principien handelte, die den speciellen Erscheinungen zu Grunde liegen. Man war hierbei zunächst auf die Schriften der Metriker angewiesen, aber schon früh sah man ein, wie wenig ausreichend diese Quelle war, wie hier oft geradezu rein äusserliche Kategorieen an Stelle der inneren Principien dargeboten wurden. Daher trat man in Opposition gegen die metrischen Kategorieen der Alten, und obwohl diese keineswegs immer berechtigt war, obwohl sie die Forscher verhinderte, den Metrikern das gründliche Studium, das sie verdienten, zuzuwenden, so war sie doch ein Fortschritt in der metrischen Wissenschaft. Aber woher sollte man jene inneren Principien, die man bei den Metrikern vermisste, entnehmen? Ein gewisses rhythmisches Gefühl hat Jedermann, mag er, wie man sagt, ein musikalisch Gebildeter sein oder nicht. Dieses eigene rhythmische Gefühl war es, auf welches die Philologen recurrirten, um die fehlen-

den Principien der Metrik zu gewinnen. Von diesem Standpuncte aus kam man darauf, die Einheit zwischen Trochäen und Jamben, zwischen Daktylen und Anapästen zu erkennen, indem man den anlautenden Tacttheil des jambischen und anapästischen Verses als einen Auftact im Sinne der modernen Musiker fasste, — durch das eigne rhythmische Gefühl kam man dahin, von mehreren benachbarten Arsen die eine als Haupt-, die andere als Nebenarsis zu fassen, und gelangte so zum Begriff der rhythmischen Reihe, — vom Standpuncte des rhythmischen Gefühls aus verwarf man die bei den alten Metrikern beliebte antispastische Messung. Aber so wichtig diese und manche andere Entdeckungen sind, so war doch der angegebene Standpunct keineswegs ein ausreichender, und daher entstand bei den modernen Metrikern eine grosse Zahl entgegengesetzter Auffassungen, von denen oft keine die richtige ist. Beruhen gleich manche dieser Auffassungen auf einer ungenügenden Beachtung des rhythmischen Gefühles, auf Unklarheit der Vorstellungen, die man über modernen Rhythmus hatte, so muss doch gegen diesen ganzen Standpunct der gewichtvolle Einwand erhoben werden, dass das rhythmische Gefühl der modernen Zeit nicht einmal völlig dasselbe ist, wie vor ein paar Jahrhunderten, und dass wir es um so weniger für die Metra der Alten zur alleinigen Grundlage machen dürfen. Wie sind wir berechtigt, über den Rhythmus von Liedern zu urtheilen, die vor zweitausend Jahren von Griechen gesungen wurden, die unser Ohr aber niemals gehört hat? Ist es hier nicht vielmehr nothwendig, uns an das zu halten, was die Griechen selber, die doch allein zu einem Urtheile berechtigt sind, über den Rhythmus ihrer Metra überliefert haben, und uns den alten Rhythmikern zuzuwenden? Das Verständnis derselben ist zwar ein ausserordentlich schwieriges, aber um so energischer soll unsere Forschung sein. Es ist immerhin bequemer, ein Netz von eigenen Kategorieen, die das individuelle Gefühl darbietet, um die Metra der Alten zu spannen, als sich mit Resignation in die alten Rhythmiker zu vertiefen und den langsamen Weg durch die so vielfach widerstrebenden Trümmer der alten rhythmischen Tradition hindurchzuwandeln; aber es ist das der einzige Weg, der s i c h e r zum Z i e l e f ü h r t, denn nur das, was

die Alten über den Rhythmus überliefern, nur das wissen wir mit Bestimmtheit, und alle die Sätze, die man bisher selbstständig ohne die alten Rhythmiker aufgestellt hat, sind unbedingt falsch, wenn die alten Rhythmiker widersprechen.

Aber wir müssen uns auf einen neuen Einwand gefasst machen. Die alten Rhythmiker, so könnte man sagen, reden allerdings vom Rhythmus der griechischen Gedichte, aber sind ihre Angaben hierüber nicht vielleicht ebenso anzusehen, wie manche Erklärungen, welche die alten Grammatiker zum Texte jener Dichtungen geben? Enthält die antike Doctrin denn in Wahrheit die Rhythmen der alten Dichter selber, oder ist sie nicht vielmehr ebenso wie die Bestrebungen Hermanns und Apels ein bloss individueller Versuch, durch eigne Reflexionen rhythmische Kategorieen zu finden? In diesem Falle also brauchte der Rhythmus, von dem Aristoxenus redet, und der Rhythmus der alten Dichtungen mit nichten identisch zu sein; Aristoxenus stände mit Hermann und mit Apel auf derselben Stufe. — Um eine Entscheidung in dieser Frage zu erhalten, müssen wir auf die uns vorliegenden Quellen antiker Rhythmik selber zurückgehen. Ausser einigen Bemerkungen, die wir bei Plato und Aristoteles über Rhythmus und Rhythmengeschlechter finden, sind die Schriften des Aristoxenus, des Schülers des Aristoteles, die früheste Quelle der antiken Rhythmik. Schon vor Aristoxenus hatte man über Rhythmik geschrieben, er selber nimmt auf diese Arbeiten seiner Vorgänger Rücksicht (Psellus frg. 1) und zwar polemisch, indem er den von ihnen aufgestellten Satz, dass die Sylbe das dem Rhythmus zu Grunde liegende Maass sei, als unzureichend bestreitet, in derselben Weise, wie er auch in seinen Büchern über Harmonik die Definitionen seiner Vorgänger als ungenügend hinstellt. Die umfassendste der rhythmischen Schriften des Aristoxenus führt den Titel: *ῥυθμικὰ στοιχεῖα*; sie bildet das Grundwerk, auf welches alle spätern Rhythmiker recurriren. Johann Baptista Donius entdeckte sie in einem Codex der vaticanischen Bibliothek; sie enthielt damals 3 Bücher, aber voller Lücken; Donius hatte eine lateinische Uebersetzung angefangen und wollte sie mit dieser herausgeben (vgl. Donius *de praestantia musicae veteris* 1647, in dessen *opera musica* I

p. 136 und 190). Im vorigen Jahrhundert fand Jac. Morelli, der Bibliothekar der Marcusbibliothek zu Venedig, einen kleinen Theil dieser Schrift in einem venetianischen Codex; er liess zugleich von dem vaticanischen Codex des Donius eine Abschrift nehmen, der indess damals nicht mehr 3 Bücher, sondern nur einen Theil des zweiten und nur wenige Seiten mehr als der venetianische Codex enthielt. So mag denn die Angabe des Donius von 3 Büchern auf einer Unrichtigkeit beruhen. Morelli gab das Fragment mit zwei andern *inedita* der Marcusbibliothek heraus: *Aristidis oratio adversus Leptinem*, *Libanii declamatio pro Socrate*, *Aristoxeni rhythmicorum elementorum fragmenta ex bibliotheca Veneta d. Marci nunc primum edidit Jacob Morellius*, *Venetiis 1785.* Zu Aristoxenus fügte Morelli noch Parallelstellen aus einer rhythmischen Schrift des Byzantiners Michael Psellus hinzu, die sich gleichfalls auf der marcianischen Bibliothek befand, unter dem Titel: *προλαμβανόμενα εἰς τὴν ῥυθμικὴν ἐπιστήμην.* Dies war ein Auszug aus den rhythmischen Elementen des Aristoxenus, zu einer Zeit angefertigt, wo das aristoxenische Werk noch vollständig war. G. Hermann erfuhr, dass zu München eine Handschrift der *προλαμβανόμενα* vorhanden sei und liess sich durch Thiersch eine Abschrift besorgen. Doch hielt er sie für werthlos und erst 1842 wurde der vollständige Psellus nach jener Abschrift im rheinischen Museum n. F. Bd. 1, S. 620 ff. durch Jul. Cäsar veröffentlicht. Er enthält wesentliche Ergänzungen zu dem Fragment des Aristoxenus, namentlich liefert er auch Bruchstücke aus dem ersten Buche. Von den Fragmenten des Psellus, welche auf den im vaticanischen Codex erhaltenen Theil folgten, finden wir die Stelle § 9 schon bei einem Schriftsteller der ersten Kaiserzeit wieder, bei dem berühmten Musiker Dionysius aus Halikarnass, Porphyr. ad Ptol. p. 219. Dionys bringt diese Stelle ausdrücklich als Citat, und seine Uebereinstimmung mit Psellus ist ein sicherer Beweis für die Treue, mit welcher Psellus excerpirt hat. Ausser Psellus besitzen wir noch ein zweites Excerpt aus den rhythmischen Elementen des Aristoxenus. Ein solches ist nämlich ohne allen Zweifel das bisher unberücksichtigte rhythmische Fragment eines cod. Par. 3027 fol. 31 ff. bekannt gemacht durch Vincent in den *Notices et Extraits des Manuscrits publiés par l'institut royal de France*,

tome 16, 1847. In diesem Fragmente stimmt Manches mit Aristoxenus selber, Manches mit Psellus überein, Anderes aber weicht in der Fassung von Psellus ab und schliesst sich an Aristides an (§ 11 = Aristides p. 35 Meib.), aber so, dass sich auch hier die dem Aristides fremden Ausdrücke des Psellus wiederfinden. Hieraus geht hervor, dass weder die *προλαμβανόμενα* des Psellus, noch das Pariser Fragment unmittelbar aus den *στοιχεῖα* des Aristoxenus geflossen sind, sondern vielmehr aus einem schon frühzeitig aus Aristoxenus gemachten Auszuge, demselben, welcher für Aristides Quinctilian eine Quelle seiner *ῥυθμικὴ θεωρία* war. So ist denn die Hoffnung nicht aufzugeben, dass die Fragmente des Aristoxenus auch weiterhin noch durch Entdeckungen in Bibliotheken vergrössert werden können.

Mit dem Texte der *στοιχεῖα ῥυθμικά* des Aristoxenus ist es im Ganzen recht gut bestellt. Eine Anzahl verdorbener Stellen ist durch Böckh und G. Hermann berichtigt; dazu trat die Ausgabe von H. Feusner: „Aristoxenus' Grundzüge der Rhythmik in berichtigter Urschrift mit deutscher Uebersetzung und Erläuterungen, sowie mit der Vorrede und den Anmerkungen Morellis", Hanau 1840. Die Ausgabe ist sehr werthvoll durch die Textesberichtigungen; den Erklärungen haben wir nur in den wenigsten Fällen zustimmen können. Die neueste Ausgabe: *Aristoxeni elementorum rhythmicorum fragmentum post Morellium et Feusnerum recensuit et explicavit Joh. Bartels, Bonnae 1854* giebt für den Text noch eine kleine Nachlese, in den Erläuterungen habe ich nichts Neues gefunden.

Die *στοιχεῖα ῥυθμικά* waren aber nicht die einzige rhythmische Schrift des Aristoxenus. Porphyr. ad Ptolem. p. 255 bringt ein langes rhythmisches Fragment aus einer Schrift des Aristoxenus *περὶ τοῦ πρώτου χρόνου*. Man könnte denken, diese Schrift sei der Partie der *στοιχεῖα ῥυθμικά*, welche vom *χρόνος πρῶτος* handelte, entnommen. Aber dies ist nicht möglich, denn gerade diese Stelle seiner rhythmischen Elemente ist uns erhalten, und das Fragment des Porphyrius passt gar nicht in diesen Zusammenhang; auch aus einem andern Buche der Elemente kann sie nicht entlehnt sein. Der Ton der Darstellung ist hier von dem der Stoicheia sehr verschieden; Aristoxenus redet viel subjectiver, bedient sich der zweiten Person, ist breiter, zieht Dich-

terstellen des Ibykus herbei; er wendet sich offenbar gegen die Gegner seiner *στοχεῖα ῥυθμικά*, die ihm zum Vorwurf gemacht hatten, es fehle der Rhythmik an einem festen Grundprincipe, und die, wie wir aus den eigenen Worten des Aristoxenus sehen, keine Techniker, sondern Philosophen waren. Ein eigenes Werk kann diese Abhandlung *περὶ τοῦ πρώτου χρόνου* allerdings nicht gebildet haben; dazu würde der Stoff nicht ausreichen. Die ganzen Worte des Aristoxenus sind eine Rede, an einen Freund oder Schüler gerichtet, dem jener Vorwurf der Philosophen in den Mund gelegt und alsdann die Nichtigkeit desselben nachgewiesen wird (vgl. die Worte *οἶμαι μὲν οὖν φανερὸν εἶναί σοι κτλ.*). Hieraus ergiebt sich, dass die Abhandlung *περὶ πρώτου χρόνου* zu den *συμμικτὰ συμποτικά* des Aristoxenus gehörte (Athenaeus XIV, 638 a), die vom Plut. „*non posse suaviter vivi*“ 13, 4 *συμπόσιον* genannt werden. Diese vermischten Tisch- und Trinkgespräche waren Dialoge zwischen Aristoxenus und seinen Schülern und Freunden, in denen er seinen allgemeinen Standpunct in der Musik, sein Verhältnis zu den jetzigen Kunstrichtungen auseinander setzte, aber auch manche einzelne Puncte besprach, wie uns z. B. Plutarch an dem angeführten Orte ein Capitel *περὶ μεταβολῶν* nennt. Diese *συμμικτὰ συμποτικά* sind die Quellen für den zweiten Theil der plutarchischen Schrift *περὶ μουσικῆς*, und was uns hier über antike Rhythmopöie mitgetheilt wird, sind, wenn auch vielfach verkürzt und umgestellt, die eigenen Worte des Aristoxenus.

Nun wird Aristoxenus von späteren Schriftstellern auch als Autorität für metrische Sätze citirt. Dahin gehört die Stelle des Aristoxenus über die kurzen Arsen am Ende des Verses als Hülfsmittel für die Versabtheilung (Marius Victorinus 2506), über die *χῶραι* des daktylischen Hexameters (ibid. 2514), über den *διτρόχαιος κρητικός* (schol. Hephaest. p. 173), über die Eintheilung der Buchstaben (Dionys. comp. verb. 14). Alles dieses gehört nicht sowohl in eine Rhythmik, als vielmehr in eine metrische Schrift, so vor allem die Classification der Buchstaben, von welcher auch Aristoteles Poetik 20 sagt: *περὶ ὧν καθ' ἕκαστον ἐν τοῖς μετρικοῖς προσήκει θεωρεῖν.* Doch ist uns nicht überliefert, dass Aristoxenus ein selbstständiges Werk über Metrik geschrieben hat. Die Erörterungen über jene Puncte

möchten ebenfalls in den vielbenutzten συμμικτα συμποτικά ihren Platz finden.

Wer zunächst nach Aristoxenus die Rhythmik behandelt, davon haben wir keine Kunde. Von den Schriften seiner Schüler und Nachfolger, den κατ' Ἀριστοξενον ist vielfach die Rede, von ihnen mag der Auszug aus den στοιχεῖα ῥυθμικά herrühren, der, wie wir oben sahen, dem Aristides und den Späteren vorlag, es sind die μουσικοὶ, auf welche sich Dionysius der Jüngere bei Porphyr. ad Ptolem. p. 255 beruft, und auch dem älteren Dionysius lagen ihre Schriften vor (περὶ δεινότητος Δημοσθέν. c. 47). Die „ῥυθμικοί“, denen derselbe Dionysius de compos. verb. 17. 20 die werthvollen Notizen über die kyklischen Füsse entlehnt, sind wohl keine anderen, als eben die Aristoxener.

Schon vor Dionys dem Aelteren hatte der Metriker Heliodor einen Theil der rhythmischen Gesetze des Aristoxenus in sein metrisches ἐγχειρίδιον übertragen, indem er der Lehre von den Metren ein Capitel über den Rhythmus, im Allgemeinen vorausschickte, und auch bei den einzelnen Versen vielfach auf die rhythmische Gliederung Rücksicht nahm. In dieser Beziehung hatte Heliodors Buch offenbar vor den Schriften Hephästions einen grossen Vorzug. Hephästion kann zwar im Einzelnen dem Heliodor Ungenauigkeiten vorwerfen, von denen er übrigens selber nicht frei ist, aber er war ein blosser Grammatiker, der von Rhythmik, wie wir aus den Fragmenten seiner grösseren Werke ersehen, keine Kenntnis hatte (vgl. Rossbach *„de Hephaestionis Alexandrini libris“* p. 13). Ganz anders Heliodor; sein Buch ist uns zwar nicht erhalten, aber wir wissen von demselben ziemlich viel Einzelnes, denn Heliodor ist der *metricae artis antistes aut primus aut solus* (Mar. Vict. 2541), woraus Juba und mittelbar fast alle übrigen Metriker bei den Römern geschöpft haben. Daraus ist es denn zu erklären, wenn, wie wir bereits oben sahen, Marius Victorinus die Aristoxenischen Sätze über Versende, über die χῶραι des Hexameters vorbringt, wenn er pag. 2485 eine Stelle des Aristoxenus über rhythmus und arrhythmia citirt, wenn er ferner p. 2495, ohne den Aristoxenus zu nennen, die Stelle bringt: *quidam autem non pedem metrum esse volunt, sed syllabam etc.*, welche auch

Psellus § 1 aus Aristoxenus excerpirt hat. Das ganze Capitel des Marius Victorinus de rhythmo ist aristoxenischen Ursprunges; dahin gehört auch ferner, was über das percutere, ferire und caedere einzelner Verse, wie z. B. des jambischen Trimeters von Juba, Cāsius Bassus, Marius Victorinus, Atilius Fortunatianus u. A. gesagt wird. Indess muss man sich sehr hüten, alle rhythmischen Angaben bei lateinischen Metrikern für aristoxenisch zu halten; wir sind vielmehr so glücklich, die äusseren Indicien an der Hand zu haben, um genaue Sonderungen zu machen. Ausser den Fragmenten, die wir von Juba selber haben, den Fragmenten des Cäsius Bassus und des Asmonius *de jambico* sind es folgende 4 Darstellungen der speciellen Metra, welche aus ein und derselben auf Heliodor zurückzuführenden Quelle geschöpft sind, wenngleich auch einzelne Notizen aus anderen griechischen Metrikern wie Philoxenus (Victor. 2546) hinzugekommen sind: 1) Victorin. lib. II. und lib. III. init. 2) Atilius Fortunatianus II. 3) Fragmenta apud Endlicher 516, 521. 4) Diomedes de metris 503—506. Hier ist überall durchgehend Uebereinstimmung, nur dass der eine die Worte des lateinischen Originales vollständiger, der andere unvollständiger bringt und somit auch mittelbar von Heliodors Sätzen mehr oder weniger bewahrt hat. So sagt schol. Hephaest. 77: *Ἡλιόδωρος δέ φησι κοσμίαν εἶναι τῶν παιωνικῶν τὴν κατὰ πόδα τομήν, ὅπως ἡ ἀνάπαυσις δίδουσα χρόνον ἐξασήμους τὰς βάσεις ποιῇ καὶ ἰσομερεῖς ὡς τὰς ἄλλας· οἷον, οὐδὲ τῷ κνακάλῳ οὐδὲ τῷ νυρσύλα*, bei Diomedes 506 ist dies endlich nach vielen Zwischengliedern folgendermaassen abbrevirt: *Paeonicum elegantissimum est, cum per singulos pedes pars orationis impletur.* An andern Stellen ist glücklicherweise von den rhythmischen Notizen des Heliodor bei den genannten lateinischen Metrikern mehr erhalten, und jene Stellen haben daher für uns eine ausserordentlich hohe Wichtigkeit.

Während Juba sich an Heliodor hielt, kam späterhin ein anderer römischer Metriker auf, der ein anderes griechisches *ἐγχειρίδιον* zu Grunde legte. Dies ist dasselbe griechische *ἐγχειρίδιον*, von welchem, wie Rossbach „*de metricis Graecis disputatio altera*“ ind. lect. Vrat. aestiv. 1858 gezeigt hat, die beiden ersten Capitel des Byzantinischen *liber quinquepartitus* herstam-

men, jenes metrischen Schulbuches, woraus die scholia maj. ad Hephaest., der metricus Ambrosianus, Draco Stratonicensis oder vielmehr *Κύριος Μανουὴλ Μοσχοποῦλος*, (schol. Heph. p. 2) und Isaac Monachus abgeschrieben haben. Die ältesten Bestandtheile dieses Buches sind die beiden ersten Capitel *περὶ ποδῶν* und *περὶ ἡρῴου*. Aus ihnen finden sich Entlehnungen bei Victorinus de pedibus, Diomed. de pedibus pag. 476, Terentianus Maurus v. 1388 ff., Sergius ad Donatum p. 1831, Isidor. Origenes I, 16, fragm. de pedibus ap. Gaisford. metric. latin. p. 572 und 577. Die Uebereinstimmung dieser Stellen mit den aus dem liber Byzantinus abgeschriebenen Schriften ist völlig evident. Das Lateinische ist oft die wörtliche Uebersetzung des Griechischen, man kann das Lateinische aus dem Griechischen emendiren und umgekehrt; die Beispiele der griechischen und römischen Metriker sind nicht nur dieselben, sondern es kommt sogar vor, dass Griechen und Römer denselben Verstheil gemein haben; so steht bei Diomed 499 eben so wie bei Drako u. s. w.:

βῆ δ' εἰς Αἰόλου κλυτὰ δώματα

mit Hinweglassung der beiden Schlussfüsse. Vor allem ist es interessant, dass das an den genannten Stellen vorkommende Capitel *περὶ ποδῶν* oder *de pedibus*, wie es auch sonst Brauch war, vom Rhythmus redet, von Arsis und Thesis, aber so, dass diese Ausdrücke nicht im alten technischen Sinne gebraucht, sondern ganz und gar missverstanden sind. Nämlich jeder erste Theil des Fusses, er mag den rhythmischen Ictus haben oder nicht, heisst *ἄρσις*, jeder zweite Theil heisst, ebenfalls ohne Rücksicht auf die Betonung, *θέσις*. Diese Terminologie ist bisher übersehen worden; wir werden später darauf zurückkommen. Der griechische Autor dieses Buches, dem, wie keinem anderen, die Ehre weiter Verbreitung und vielfacher Abschreibung zu Theil geworden ist, kennt die trivialsten rhythmischen Kunstausdrücke nur vom Hörensagen, und desshalb haben auch die übrigen rhythmischen Angaben der aus diesem Buche fliessenden Stellen für uns keinen Werth.

Aus einer dritten Quelle ist die rhythmische Auseinandersetzung bei Mar. Vict. 2482 geflossen, wo de arsi et thesi gehandelt wird. Hier wird Arsis von dem leichten, Thesis von dem schweren Tacttheile gebraucht, eine Bedeutung, die jetzt

fälschlich als die gewöhnliche der römischen Metriker gilt, die sich aber nur bei Priscian p. 1285 und vielleicht auch bei dem Anonymus de musica wieder findet (bei Atilius p. 2688 ist der Sinn von ἄρσις und θέσις derselbe, wie in den vorher angeführten Stellen). Woher diese Partie entlehnt ist, lässt sich nicht mehr bestimmen.

Der nächste rhythmische Schriftsteller nach Aristoxenus, von dem wir Kunde haben, ist Dionysius von Halikarnass aus der Zeit Hadrians, ein Nachkomme des unter Octavian lebenden gleichnamigen Rhetors und Archäologen. Er war, wie Suidas sagt, Sophist, hatte sich aber hauptsächlich mit Musik beschäftigt und führt hiervon den Namen *μουσικός*. Seine schriftstellerische Thätigkeit war sehr umfangreich; er hatte eine *μουσικὴ ἱστορία* in 36 Büchern geschrieben, in welcher alle Kitharoden, Auleten und Dichter genannt waren, ferner 24 Bücher *μουσικῆς παιδείας ἢ διατριβῶν*, 5 Bücher über die musikalischen Partieen in Plato's *πολιτεία*, und endlich *ῥυθμικὰ ὑπομνήματα* in 24 Büchern, welche Suidas in der Aufzählung der Werke voranstellt. Hiermit ist aber die Zahl seiner Werke noch nicht abgeschlossen. Porphyr. ad Ptol. p. 219 nennt ein Werk des *Διονύσιος μουσικός* „*περὶ ὁμοιοτήτων*“ und theilt aus dessen erstem Buche ein ziemlich umfangreiches Fragment mit. Hier ist die Rede von den Analogieen zwischen rhythmischen und harmonischen Verhältnissen. Dionysius beruft sich auf die Zeugnisse sowohl der dem pythagoreischen Systeme anhängenden *κανωνικοί*, wie der dem Aristoxenus folgenden *μουσικοί*, „alle diese Männer, sagt er, hätten jene Analogieen anerkannt.“ Was wir in diesem Fragmente Specielles über die Rhythmengeschlechter erfahren, ist zwar nur ein von Dionysius aus Aristoxenus beigebrachtes Citat, aber dennoch für unsere Kenntnis der Rhythmik immerhin von grosser Bedeutung. Was in seinen weitläuftigen rhythmischen Commentaren gestanden hat, ist uns völlig unbekannt.

Für uns ist die nach Aristoxenus wichtigste Quelle der Rhythmik die aus drei Büchern bestehende Encyklopädie der musischen Künste von Aristeides Kointilianos, unter dem Titel: *περὶ μουσικῆς βιβλία γ΄*. Das erste Buch giebt eine gedrängte Uebersicht der Harmonik, Rhythmik und Metrik, das

zweite handelt von dem Einflusse der musischen Kunst auf die Seele, das dritte bespricht in seiner ersten Hälfte die Zurückführung der Töne auf Zahlenverhältnisse und weist dann weiterhin in der zweiten Hälfte die Bedeutung dieser harmonischen Zahlen im κόσμος nach, wie dies vielfach die sich an die Pythagoräer anschliessenden Musiker, vor Allem Klaudius Ptolemäus und Nikomachus gethan haben. Aristides ist, wie sich aus seinem Werke ergiebt, mehr Rhetor als Techniker von Fach, seine Darstellung der drei musischen Disciplinen ist zwar übersichtlich und reichhaltig, aber Aristides ist hier kaum mehr denn ein Abschreiber zu nennen, der noch dazu oft recht gedankenlos abschreibt und in manchen Stücken seine Quellen missversteht. Dies gilt sowohl von dem, was er im ersten Buche über Harmonik sagt, wie von seiner dort gegebenen Uebersicht der rhythmischen Theorie. Unsere Darstellung der Lehren der alten Rhythmiker wird hierzu die Belege geben. Die Hauptquelle für ihn ist Aristoxenus, dessen Eintheilung der Rhythmik zu Grunde gelegt wird. Aber Aristides schöpft hier nicht aus Aristoxenus selber, sondern, wie uns die Vergleichung mit Psellus und dem rhythmischen Fragment des Codex Parisinus gezeigt hat, aus einem Excerpte der aristoxenischen στοιχεῖα. Dies ist aber nicht die einzige Quelle, auch noch andere Rhythmiker werden herbeigezogen; Aristides selber unterscheidet zwei Gruppen seiner Quellen; einmal diejenigen Rhythmiker, welche die Rhythmik mit der Metrik verbinden, und die, welche sie abtrennen, pag. 40: οἱ μὲν συμπλέκοντες τῇ μετρικῇ θεωρίᾳ τὴν περὶ ῥυθμῶν und οἱ δὲ χωρίζοντες. Zu den letzteren gehört Aristoxenus, das zeigt der Vergleich der auf jene Stelle des Aristides folgenden Worte mit dem Schluss des vaticanischen Fragmentes der aristoxenischen στοιχεῖα. Aber die Unselbstständigkeit des Aristides gereicht uns nicht zum Nachtheil; wir müssen vielmehr sagen, je unselbstständiger, desto besser für uns, denn, was wir bei Aristides finden, sind eben nur Excerpte aus den rhythmischen Schriften der besseren Zeit. Die Unklarheit und Ungenauigkeit des Aristides ist zwar oft sehr störend, aber in den meisten Fällen stehen uns die Parallelstellen aus den στοιχεῖα des Aristoxenus und Anderen zu Gebote, und wir können hieraus das Richtige ermitteln. Von besonde-

rem Werthe sind für uns die im zweiten Buch gegebenen Notizen über das ἦθος der einzelnen Rhythmen. Wie wir aus Plutarch *περὶ μουσικῆς* wissen, hat auch Aristoxenus in seinen *συμμικτὰ συμποτικὰ* von dem Ethos der Rhythmen gehandelt, aber nicht sowohl das Werk des Aristoxenus, als vielmehr das grosse Werk des Dionysius *μουσικῆς παιδείας ἢ διατριβῶν βιβλία κβ′* scheint hier für die Compilation des Aristides den Stoff gegeben zu haben. Eben daher scheint auch der übrige Theil des zweiten Buches entlehnt zu sein, worauf die platonisirende und pythagoreisirende Richtung des Dionysius, deren Anhänger auch Aristides ist, hinweist.

Der Text des Aristides ist in der Meibomschen Ausgabe sehr ungenügend und an vielen Stellen sogar völlig unlesbar. Meibom hat hier den schlechten cod. Lugdunensis des Scaliger abdrucken lassen. Erst späterhin erhielt er die Abschrift zweier codd. Oxonienses, des Bodleianus und Magdalensis. Diese sind viel unverdorbener und vollständiger als der Lugdunensis. Ihre Lesarten hat Meibom in den annotationes mitgetheilt und daraus an vielen Stellen den richtigen Text hergestellt. Nach dieser Zeit hat man sich wenig mit der Texteskritik des Aristides befasst und noch manches ist zu thun übrig geblieben. Hierbei kommt uns die Uebersetzung sehr zu statten, welche Martianus Capella im neunten Buche seiner Encyklopädie der Künste, der *nuptiae philologiae et Mercurii*, von dem ersten Buche des Aristides gegeben hat. Martianus übersetzt zwar die sich auf die Rhythmik beziehenden Partieen in einer Weise, dass wir deutlich sehen, er hat den Sinn des Originales in den wenigsten Fällen verstanden, aber die Handschrift, wornach er übersetzt, war in einigen Stellen vollständiger, als die beiden Oxforder, und daher lässt sich der griechische Text aus seinen Worten berichtigen. Doch darf keineswegs alles, was Martianus mehr hat als die Handschriften des Aristides, dem Aristides vindicirt werden; so besonders nicht die Partie p. 194 Meib., welche vielleicht aus einem scholion zu Aristides hervorgegangen ist.

Von den übrigen Musikern enthält die *εἰσαγωγὴ τέχνης μουσικῆς* des Bakcheios am Ende einen kleinen Abschnitt über Rhythmen und Metren. Dies Buch ist ein kleiner Katechismus für die ersten Anfänger in Frage und Antwort. Die

Rhythmik ist nur ganz beiläufig behandelt und was hier gesagt wird, ist meist anderweitig bekannt.

Um so grösseren Werth hat der kleine rhythmische Abschnitt in dem von Bellermann herausgegebenen Anonymus περὶ μουσικῆς. Dieser sogenannte Anonymus ist ein Conglomerat von mehreren unter sich unabhängigen Abhandlungen über die Musik, die zum Theil durch einen späteren Abschreiber unter einander geworfen sind. § 12—28 ist eine kurze Uebersicht der musischen Künste, wie wir sie bei Aristides finden, mit einem näheren Eingehen auf die Theile der Harmonik. Der Anfang dieser Partie ist § 29—32 in etwas anderer Fassung wiederholt. Es folgt von § 33 an ein Auszug aus dem ersten Buche der Aristoxenischen Harmonik bis § 50, die Fortsetzung hiervon bis § 66 scheint aus einem weitern Buche des Aristoxenus entlehnt zu sein. Dann folgt ein Abschnitt praktischer Natur, eine Unterweisung des Schülers im Spiel (wir würden sagen eine Flötenschule). Durch den Fehler des Abschreibers ist ein zu dieser Partie gehörender Theil an den Anfang des Ganzen gerückt worden § 1—11, wobei mehrere Paragraphen des Endes am Anfange wörtlich wiederholt sind. In diesem Theile ist auch vom Rhythmus die Rede: dem Schüler werden die Pausen und die rhythmischen Zeichen gelehrt, welche die verschiedene Dauer der Töne ausdrücken, und dann kommen zur Uebung einige κρούματα mit den rhythmischen Zeichen versehen und mit Ueberschriften, in welchen der Tact angegeben ist. Hier sind nun freilich die Handschriften, ganz abgesehen von der in der Anfeinanderfolge der §§ eingetretenen Verwirrung, in sehr üblem Zustande, und Manches lässt sich trotz der von Bellermann unternommenen sorgfältigen Vergleichung von sieben Handschriften nicht wiederherstellen. Aber auch so bleibt dieser Abschnitt für uns von der grössten Wichtigkeit, indem er Aufschlüsse gibt, die wir bei dem grossen Verluste in der rhythmischen Litteratur der Alten sonst nirgends erfahren.

Als eine secundäre Quelle der antiken Rhythmik sind die Schriften der Rhetoren zu nennen, die von der rhythmusähnlichen Structur der Prosa und hierbei vom Verhältniss der prosaischen Rede zur metrischen sprechen. So schon die Rhe-

thorik des Aristoteles, dann die rhetorischen Schriften Ciceros, Dionysius und Quinctilians, von denen namentlich der Letztere einige werthvolle Notizen aus Aristoxenus beibringt. Am meisten ist der Rhythmus von Hermogenes περὶ ἰδεῶν berücksichtigt, dazu die Scholiensammlung des Anonymus (Vol. 7, 2 p. 861 Walz), des Johannes Sikeliota (Vol. 6 p. 56) und des Maximus Planudes (Vol. 5 p. 437).

Von einer ferneren Schrift über die Rhythmik sprechen wir am liebsten gar nicht. Dies ist das wunderliche Werk des Augustin, die *libri VI de musica*, ein Theil von seiner umfangreichen Encyklopädie der Künste und Wissenschaften, den *libri disciplinarum*, kurz vor seiner Taufe, im Jahre 387, geschrieben. Wir finden hier nichts von Musik, sondern Allerlei von Metrik und Rhythmik in Form eines Gesprächs zwischen Augustin als dem Magister und einem Discipulus. Der Letztere wird examinirt, und wo er nicht antworten kann, erhält er von dem Magister breite Auskunft, worüber er denn sehr erstaunt ist und die Weisheit des Lehrers pflichtgemäss erhebt. Während die metrischen und grammatischen Schriften von Augustins Zeitgenossen und Vorgängern fast sämmtlich Compilationen aus früheren Werken sind, ist Augustins Arbeit völlig selbstständig und originell, das muss man ihr lassen; der Wissenschaft ist freilich weit mehr mit jenen Compilationen aus alten Technikern gedient als mit Augustins Erörterungen, der die metrischen und rhythmischen Begriffe, die er aus keiner andern Quelle als aus der Praxis seiner Zeit geschöpft hatte, vorbringt, ohne von den alten Technikern etwas zu kennen. Und so sind es die allertrivialsten Begriffe, die uns hier vorgeführt und zu einer entsetzlichen Breite ausgetreten werden; nur selten kommt ein uns weniger bekannter Punct, wie der von der Pause, zur Sprache; aber auch dieser wird so besprochen, dass es klar ist, Augustin versteht von der Sache gar wenig: und er schreibt bloss deshalb *de musica*, weil sie nun einmal zu den *disciplinae* gehört. Dem entspricht es völlig, dass Augustin im sechsten Buche alles früher Gesagte als kindische Spielerei verwirft: *satis diu paene atque adeo plane pueriliter per quinque libros in vestigiis numerorum ad moras temporum pertinentium morati sumus*, und dann geht er zur

Betrachtung des Metrums *Deus creator omnium* und den *numeri spirituales et aeterni* über.

Aus der Uebersicht der Quellen ergibt sich, dass alles Werthvolle schliesslich auf Aristoxenus zurückgeht. Kehren wir nun auf die oben aufgeworfene Frage zurück, ob das, was von Aristoxenus über den Rhythmus gesagt ist, in Wahrheit der Rhythmus der alten Dichter ist, oder ob es Principien oder Kategorien sind, welche Aristoxenus durch eigene Reflexion erdacht hat, in derselben Weise, wie Hermann und Apel über die rhythmischen Grundsätze reflectirt haben. Sehen wir genauer zu, so zeigt sich, dass Aristoxenus nur ein einziges Mal den Versuch gemacht hat, ein allgemeines Princip aufzustellen, nämlich die Scheidung von einem an sich existirenden rhythmischen Gesetze und dem rhythmischen Stoffe, oder, wie es Aristoxenus ausdrückt, dem ῥυθμός und dem ῥυθμιζόμενον, die sich beide wie σχῆμα und σχηματιζόμενον, wie εἶδος und ὕλη verhalten. Hier haben wir in der That ein abstractes Princip, aufgestellt im Anschlusse an die aristotelische Metaphysik, und man kann darüber streiten, ob es richtig sei oder nicht. Damit aber hat nun in Allem, was auf uns gekommen ist, das Aufstellen von philosophischen Principien ein Ende, und auch jenes Eine wird für das folgende nicht weiter gebraucht, als bloss bei der Bestimmung des Begriffes χρόνος πρῶτος. Aristoxenus ist reiner Empiriker, er zählt eine Thatsache nach der andern auf und stellt sie eben nur als Thatsache hin, er sucht passende Definitionen für die vorhandenen rhythmischen Kunstausdrücke, und Alles, was er sonst noch thut, beschränkt sich darauf, die mit jenen Kunstausdrücken bezeichneten Thatsachen in eine fassliche Ordnung zu bringen, und sie, wenn es möglich ist, durch einen Reflexionsgrund, durch eine Analogie u. s. w. als berechtigt hinzustellen. So wird zunächst eine Definition von dem χρόνος πρῶτος als dem kleinsten, nicht weiter zu zerlegenden Zeittheile des Tactes gegeben, der in der Poesie durch eine kurze Silbe ausgedrückt wird, im Gegensatze zum δίσημος, τρίσημος, τετράσημος χρόνος, der das Zwei-, Drei- und Vierfache der untheilbaren Mora umfasst. Dann wird ein anderer Gebrauch des Wortes χρόνος ἀσύνθετος und σύνθετος erörtert, wie er mit Rücksicht auf die Anwendung der einzelnen Töne

und Silben in der Rhythmopöie üblich ist. Hiernach wird ohne Weiteres auf den πούς übergegangen und die Zusammensetzung desselben aus zwei, drei oder vier χρόνοι als eine feststehende Thatsache hingestellt; warum ein Fuss nicht mehr als vier χρόνοι hat, wird, wie Aristoxenus sagt, erst aus dem Folgenden klar werden. Weiter folgt die Definition des irrationalen Fusses: die Existenz desselben wird als Thatsache hingestellt und Aristoxenus versucht nur zu zeigen, was Irrationalität ist, und durch die Analogie der irrationalen Intervalle der Harmonik klar zu machen. Dann werden sieben Unterschiede der πόδες aufgezählt. Sie unterscheiden sich in der Anzahl der Moren oder des μέγεθος; sie unterscheiden sich ferner durch das γένος, indem es gerade und ungerade Tactarten und unter den letzteren wieder verschiedene Species gibt; ein weiterer Unterschied ist der der rationalen von den irrationalen, der ῥητοί von den ἄλογοι; ein vierter begreift den Gegensatz der ἀσύνθετοι zu den σύνθετοι, von denen die letzteren nach der bestehenden Praxis in Einzeltacte zerfällt werden, die ersteren nicht; zwei fernere Unterschiede beziehen sich auf die verschiedene διαίρεσις der σύνθετοι und das daraus hervorgehende σχῆμα; endlich findet noch darin ein Unterschied statt, dass der Anfang durch einen schweren oder leichten Tacttheil gebildet werden kann, die διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν. Der Verlauf der aristoxenischen Stoicheia betrachtete nun die einzelnen πόδες nach den aufgestellten διαφοραί. Es heisst zuerst vom μέγεθος, dass in der συνεχὴς ῥυθμοποΐία nicht Füsse von einem jeden beliebigen Morenumfange zugelassen werden können, sondern dass hier bestimmte Normen herrschen, die dann weiter im Einzelnen dargelegt werden, und dass es für die verschiedenen Tactarten ein Maximum der Morenzahl gibt, über das hinaus wir den Tact nicht verlängern können, aus dem einfachen Grunde, weil unser rhythmisches Gefühl längere Tacte nicht mehr als Einheit aufzufassen im Stande ist. Freilich sucht hierbei Aristoxenus auch einen innern Grund, und das ist denn der Reflexionsgrund, dass die eine Tactart in mehr χρόνοι zerfällt, als eine andere, d. h. von dem ἡγεμών oder, wie wir sagen würden, durch den tactangebenden Musikdirector durch mehr Bewegungen der Hand bezeichnet wird als eine andere. Nach dem Morenumfange

redet Aristoxenus von den Tactarten selber; er gibt an, was es für Normalformen gibt, und daran schliesst er auch die übrigen Tactarten, die sonst noch in der Praxis gebräuchlich, aber freilich seltener und weniger εὐφυεῖς seien. Einen Reflexionsgrund für die Berechtigung dieser secundären Tacte findet er in der Analogie der das rhythmische Verhältnis ausdrückenden Zahlen mit den Zahlen, welche den consonirenden Intervallen der Harmonik zu Grunde liegen. So wird überall die Thatsache der Praxis obenangestellt und dann, wenn es möglich ist, nach einem Reflexionsgrunde gesucht, durch welchen die Thatsache als eine berechtigte hingestellt werden soll. Die alten Rhythmiker entwerfen nicht Gesetze, sondern führen die bestehenden rhythmischen Gesetze vor und suchen sie zu erklären; es ist also nichts Eigenes, Selbsterfundenes, was wir bei ihnen lesen, sondern es ist eine Darlegung der empirischen Wirklichkeit, wie sie im Leben der musischen Kunst bestand.

So weit nun hätten wir eine Antwort auf die oben aufgeworfene Frage. Aristoxenus macht es gerade so, wie es ein moderner Theoretiker machen würde, wenn er die in den Musikstücken der Gegenwart vorkommenden Tactarten und rhythmischen Gliederungen in einer bestimmten Ordnung vorführte, ohne von irgend einem idealen Principe aus eigene Gesetze für die Rhythmopöie aufzustellen. Nur über Eins müssen wir hier noch Auskunft geben. Aristoxenus steht bereits an der Grenze der klassischen Zeit; sein Vater sah zwar noch den Sokrates, den Epaminondas und andere Männer des klassischen Griechenthums, aber er selber steht schon in der folgenden Generation. Er wohnt in Korinth zu der Zeit, wo hier der jüngere Dionys im Exil lebt, von den Fachmännern der musischen Kunst hat er hauptsächlich nur den Dithyrambiker Telestes auf seinen Wanderungen in Italien kennen gelernt, späterhin tritt er mit Aristoteles in Verkehr und denkt nach dessen Tode sein Nachfolger im Lykeion zu werden. Das ist doch in der That nicht mehr die Zeit des klassischen Lebens; das ist die Periode, wo der schöpferische Geist in der Rhythmik längst erstorben war, wo Männer, wie Chäremon und Theodectes unter den Tragikern den ersten Rang behaupteten. Inmitten dieser Depravation der alten Kunst nimmt nun aber Aristoxenus eine sehr eigenthümliche

Stellung ein. In der Schule conservativer Pythagoreer gebildet, hat er früh eine Anhänglichkeit an die Normen der alten Kunst erhalten, und diese Richtung auf das Alte macht sich bei ihm das ganze Leben hindurch in einer Opposition gegen die Kunstrichtung seiner Zeit geltend. In seinen Werken stellt er sich namentlich als einen Anhänger des durch Pratinas, Pindar, Simonides, Phrynichus und Aeschylus vertretenen Kunststils dar, hier erblickt er das eigentliche ἦθος (Plut. mus. 31 u. 20); schon Euripides und Sophokles werden nicht von ihm genannt, und gegen die Dithyrambiker Timotheus und Telestes und ihren modernen Stil beginnt er einen erbitterten Kampf. Jene alte Zeit, das war ihm die Zeit der grössten Kunsthöhe, das war die Zeit, wo der Chorgesang blühte, wo die musische Kunst noch ἦθος hatte und wahrhaft zur παιδεία diente; jetzt aber ist die Zeit der σκηνικὴ μουσικὴ, der überladenen und manirirten Bühnen-Arien und Concertsolos. Damals hatte noch die ποικιλία ῥυθμική eine Bedeutung, die Künstler waren φιλόῤῥυθμοι; jetzt aber hat in den Rhythmen der κεκλασμένα μέλη alles ἦθος aufgehört. Am klarsten hat er seinen Standpunct in den σύμμικτα συμποτικά dargelegt (Ath. 14, 632). In diesen Gesprächen, die er mit Freunden und Schülern über Gegenstände der musischen Kunst gehalten und später veröffentlicht hat, beginnt er damit, dass er auf die Poseidoniaten in Italien hinweist, die unter tyrrhenischen und römischen Nachbaren allmählig selber zu Barbaren geworden und ihre hellenischen Sitten, ihre Sprache, ja selbst ihren Namen vergessen hatten; aber an einem Tage im Jahre hielten sie ein Erinnerungsfest an die alte griechische Zeit, die jetzt dahin war, und gingen dann weinend und klagend auseinander. „So wollen auch wir", sagt Aristoxenus zu seinen Schülern und Freunden, „da das Theater immer mehr in Barbarei versinkt und die musische Kunst nur um die Gunst der Menge buhlt und immer mehr ihrem Untergange entgegeneilt, in unserem kleinen Kreise der alten μουσική gedenken." Und so unterhielt er sich mit seinen Schülern über die θηλυνομένη μουσική des damaligen Theaters (Themist. or. 33 p. 364) und stellte den geschmacklosen Richtungen des Philoxenus und Timotheus die Normen klassischer Kunst, wie sie von Pindar und Pratinas vertreten waren, ent-

gegen. Wer jene Kunstnormen auch nur in seiner früheren Jugend kennen gelernt und sich zu eigen gemacht hat und selbst in späterer Zeit sich von der σκηνικὴ τε καὶ ποικίλη μουσική täuschen lässt und sich dem Kunststile des Philoxenus und Timotheus ergibt, der hat doch eine so treffliche Grundlage gelegt, dass er, auch wenn er versucht, in der Manier des Philoxenus zu dichten und zu componiren, doch dem Einflusse der alten pindarischen Kunst sich nie völlig entziehen kann (Plut. mus. 31).

Bei diesem oppositionellen Standpuncte, den Aristoxenus gegen die musische Kunst seiner Zeit einnimmt, ähnlich dem Kampfe, wie ihn Aristophanes gegen Euripides Monodieen und die neueren Dithyrambiker Athens gekämpft hatte, ergibt es sich von selbst, dass die Sätze der aristoxenischen Rhythmik aus den Normen, welche der klassischen Rhythmik des Pindar, Simonides, Aeschylus zu Grunde liegen, geschöpft und aus den Compositionen jener grossen Meister abstrahirt sind; mit einem Worte, die rhythmischen Sätze, die Aristoxenus uns vorführt, sind dieselben, welche die klassischen Dichter der Griechen befolgt haben. Aber es würde wiederum nicht richtig sein, wenn man annehmen wollte, dass sich die aristoxenischen Sätze nur auf die Rhythmik der aeschyleischen und pindarischen Zeit, und nicht mehr auf die der späteren Zeit, z. B. auf die des Euripides bezögen. So sehr sich auch die Rhythmopöie des Aeschylus und Euripides, des Pindar und Philoxenus in den einzelnen Bildungen unterscheidet, die obersten Fundamentalsätze der Rhythmik über Tactarten, Tactgrössen, Tactgliederung, Tactzusammensetzung, Tactwechsel u. s. w. sind für beide Perioden der musischen Kunst dieselben und haben sich seit der Zeit des Alkman und Stesichorus bis zu den Römern hin unverändert erhalten. Eben diese obersten Fundamentalsätze sind es, die wir aus den Rhythmikern lernen, auf die Kunstformen der Rhythmopöie im Einzelnen sind sie nicht eingegangen. Und so wird es auch keinem Kundigen je einfallen können, aus den Lehren der Rhythmiker eine vollständige Metrik construiren zu wollen, dazu bedarf es der alten Metriker und vor allem der alten Dichter selbst, — aber ein jedes metrische System wird des sicheren Fundamentes

entbehren, wenn es nicht jene allgemeinen Fundamentalsätze der Rhythmiker zur Grundlage macht. Wir kennen leider diese Fundamentalsätze bei weitem nicht alle, denn nur ein sehr geringer Theil der rhythmischen Litteratur der Alten ist uns erhalten, aber die erhaltenen Sätze sind geradezu unschätzbar und verbreiten über die dunkelsten Puncte ein klares Licht. Die folgende Sammlung enthält alle, bis jetzt mir bekannt gewordene Trümmer jener Litteratur — ausgeschlossen aus ihr sind nur die Angaben über den Rhythmus, die wir bei den Metrikern und Rhetoren ohne deren ausdrückliche Berufung auf die Rhythmiker antreffen. Die Schrift des Augustinus konnte keine Aufnahme finden. Auf diese Sammlung der Fragmente folgt die Darstellung der in ihnen enthaltenen Lehren der Rhythmiker als der nothwendigen Grundlage für unsere Kenntnis der antiken Metrik. Es versteht sich von selber, dass hier auch auf alles das eingegangen werden musste, was die alten Metriker und Rhetoren über den Rhythmus überliefert haben.

ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΥ

ΡΥΘΜΙΚΩΝ ΣΤΟΙΧΕΙΩΝ

ΠΡΩΤΟΝ.

Frg. I.

Planud. in Hermog. id. V, 454 *W.* Ὁ δὲ ῥυθμός ἐστιν, ὥς φησιν Ἀριστόξενος καὶ Ἡφαιστίων, χρόνων τάξις. *cf. schol. ib.* VII, 892.

II.

Bacchius p. 23 *M.* Ῥυθμὸς δέ ἐστιν . . . κατὰ δὲ Ἀριστόξενον χρόνος διῃρημένος ἐφ' ἑκάστῳ τῶν ῥυθμίζεσθαι δυναμένων.

III.

Psell. 6. Τῶν δὲ ῥυθμιζομένων ἕκαστον οὔτε κινεῖται συνεχῶς οὔτε ἠρεμεῖ, ἀλλ' ἐναλλάξ. καὶ τὴν μὲν ἠρεμίαν σημαίνει τό τε σχῆμα καὶ ὁ φθόγγος καὶ ἡ συλλαβή, οὐδενός γὰρ τούτων ἔστιν αἰσθέσθαι ἄνευ τοῦ ἠρεμῆσαι· τὴν δὲ κίνησιν ἡ μετάβασις ἡ ἀπὸ σχήματος ἐπὶ σχῆμα καὶ ἡ ἀπὸ φθόγγου ἐπὶ φθόγγον καὶ ἡ ἀπὸ συλλαβῆς ἐπὶ συλλαβήν. εἰσὶ δὲ οἱ μὲν ὑπὸ τῶν ἠρεμιῶν κατεχόμενοι χρόνοι γνώριμοι, οἱ δὲ ὑπὸ τῶν κινήσεων ἄγνωστοι διὰ σμικρότητα ὥσπερ ὅροι τινὲς ὄντες τῶν ὑπὸ τῶν ἠρεμιῶν κατεχομένων χρόνων. Νοητέον δὲ καὶ τοῦτο ὅτι τῶν ῥυθμικῶν συστημάτων ἕκαστον οὐχ ὁμοίως σύγκειται ἔκ τε τῶν γνωρίμων χρόνων κατὰ τὸ ποσὸν καὶ ἐκ τῶν ἀγνώστων, ἀλλ' ἐκ μὲν τῶν γνωρίμων κατὰ τὸ ποσὸν ὡς ἐκ μερῶν τινων σύγκειται τὰ συστήματα, ἐκ δὲ τῶν ἀγνώστων ὡς ἐκ τῶν διοριζόντων τοὺς γνωρίμους κατὰ τὸ ποσὸν χρόνους.

Aristid. p. 31 *M.* Ῥυθμὸς τοίνυν ἐστὶ σύστημά τι ἐκ γνωρίμων κατά τινα τάξιν συγκείμενον.

IV.

Psell. 4. Ὁ δὲ ῥυθμὸς οὐ γίνεται ἐξ ἑνὸς χρόνου, ἀλλὰ προσδεῖται ἡ γένεσις αὐτοῦ τοῦ τε προτέρου καὶ τοῦ ὑστέρου.

V.

Mar. Victor. 2495. Quidam autem non pedem metrum esse volunt sed syllabam, quod hac ipsum quoque pedem metiamur et quod finita esse mensura debeat, pedes autem in versu varientur. Alii rursus nec pedem nec syllabam metrum putant esse dicendum, sed tempus, quia omne metrum in eo quo metimur, numero finitum est (ut decempeda, non enim modo decem habet, modo undecim, modo duodecim pedes, sed semper decem), unde pedem metrum esse non posse quia in versu modo unus est dactylus modo duo seu spondei, interdum incurrunt trochaei aut amphimacri, quorum diversitate iuxta spatia temporum metrum quod certam mensuram habere debeat nequaquam finitum inveniri.

Psell. 1. *Καὶ πρῶτόν γε ὅτι πᾶν μέτρον*[1]) *πρὸς τὸ μετρούμενόν πως καὶ πέφυκε καὶ λέγεται. ὥστε καὶ ἡ συλλαβὴ οὕτως ἂν ἔχοι*[2]) *πρὸς τὸν ῥυθμὸν ὡς τὸ μέτρον πρὸς τὸ μετρούμενον, εἴπερ τοιοῦτόν ἐστιν οἷον μετρεῖν τὸν ῥυθμόν. ἀλλὰ τοῦτον μὲν τὸν λόγον οἱ*[3]) *παλαιοὶ ἔφασαν ῥυθμικοί, ὁ δέ γε Ἀριστόξενος οὔκ ἐστι, φησί, μέτρον ἡ συλλαβή. πᾶν γὰρ μέτρον αὐτό τε ὡρισμένον ἐστὶ κατὰ τὸ ποσὸν καὶ πρὸς τὸ μετρούμενον ὡρισμένως*[4]) *ἔχει. ἡ δὲ*[5]) *συλλαβὴ οὔκ ἐστι κατὰ τοῦτο ὡρισμένη πρὸς τὸν ῥυθμὸν ὡς τὸ μέτρον πρὸς τὸ μετρούμενον, ἡ γὰρ συλλαβὴ οὐκ ἀεὶ τὸν αὐτὸν χρόνον κατέχει, τὸ δὲ μέτρον ἠρεμεῖν δεῖ κατὰ τὸ ποσὸν καθὸ μέτρον ἐστὶ καὶ τὸ τοῦ χρόνου μέτρον ὡσαύτως κατὰ τὸ ἐν τῷ χρόνῳ ποσόν, ἡ δὲ συλλαβὴ χρόνου τινὸς μέτρον οὖσα οὐκ ἠρεμεῖ κατὰ τὸν χρόνον, μεγέθη*[6]) *μὲν γὰρ χρόνων οὐκ ἀεὶ τὰ αὐτὰ κατέχουσιν αἱ συλλαβαί, λόγον μέντοι τὸν αὐτὸν ἀεὶ τῶν μεγεθῶν· ἥμισυ μὲν γὰρ κατέχειν τὴν βραχεῖαν χρόνου*[7]), *διπλάσιον δὲ τὴν μακρὰν καὶ οἱ παῖδες ἴσασιν*[8]).

---

1) *μέτρου* lib. m(onacensis). || 2) *ἔχει* m. v(enetus). || 3) *οἱ* om. m. || 4) *ὡρισμένον* v. || 5) *εἰ δὲ* m, *ἴσως ἡ δὲ* marg. m. || 6) *μεγέθει* lib || 7) *χρόνον* lib. || 8) *καὶ οἱ παῖδες ἴσασι* om. lib. cf. Quinctil. instit. 9, 4, 45 longam esse duorum temporum, breves unius, etiam pueri sciunt.

p.266 Mor.

ΑΡΙϹΤΟΞΕΝΟΥ
ΡΥΘΜΙΚΩΝ ϹΤΟΙΧΕΙΩΝ
ΔΕΥΤΕΡΟΝ.

Ὅτι μὲν τοῦ ῥυθμοῦ πλείους εἰσὶ φύσεις καὶ ποία τις αὐτῶν ἑκάστη καὶ διὰ τίνας αἰτίας τῆς αὐτῆς ἔτυχον προςηγορίας καὶ τί αὐτῶν ἑκάστῃ ὑπόκειται, ἐν τοῖς ἔμ-
268 *προσθεν εἰρημένον. | Νῦν δὲ ἡμῖν περὶ αὐτοῦ λεκτέον τοῦ ἐν μουσικῇ ταττομένου ῥυθμοῦ.*

Ὅτι μὲν οὖν περὶ τοὺς χρόνους ἐστὶ καὶ τὴν τούτων αἴσθησιν, εἴρηται μὲν καὶ ἐν τοῖς ἔμπροσθεν, λεκτέον δὲ καὶ πάλιν νῦν, ἀρχὴ γὰρ τρόπον τινὰ τῆς περὶ τοὺς ῥυθμοὺς ἐπιστήμης ἐστὶν αὕτη.

Νοητέον δὲ δύο τινὰς φύσεις ταύτας, τήν τε τοῦ ῥυθμοῦ καὶ τὴν τοῦ ῥυθμιζομένου, παραπλησίως ἐχούσας πρὸς ἀλλήλας ὥσπερ ἔχει τὸ σχῆμα καὶ τὸ σχηματιζόμενον πρὸς αὐτά[1]. *Ὥσπερ γὰρ τὸ σῶμα πλείους ἰδέας λαμβάνει σχημάτων, ἐὰν αὐτοῦ τὰ μέρη τεθῇ διαφερόντως, ἤτοι πάντα ἤ τινα αὐτῶν, οὕτω καὶ τῶν ῥυθμιζομένων ἕκαστον πλείους λαμβάνει μορφάς, οὐ κατὰ τὴν αὐτοῦ*[2] *φύσιν, |*
270 *ἀλλὰ κατὰ τὴν τοῦ ῥυθμοῦ. ἡ γὰρ αὐτὴ λέξις εἰς χρόνους τεθεῖσα διαφέροντας ἀλλήλων, λαμβάνει τινὰς διαφορὰς τοιαύτας, αἵ εἰσιν ἴσαι αὐταῖς τῆς τοῦ ῥυθμοῦ φύσεως διαφοραῖς. Ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ ἐπὶ*[3] *τοῦ μέλους, καὶ εἴ τι ἄλλο πέφυκε ῥυθμίζεσθαι τῷ τοιούτῳ ῥυθμῷ, ὅς ἐστιν ἐκ*

---

1) *αὐτά* R(omanus), *αὐτό* V(enetus), *αὐτά* Psell. m(onacensis), *ἑαυτό* Psell. v(enetus) || 2) *αὐτοῦ* R V || 3) *λόγος κατὰ* lib. ||

Psell. 2. *Δύο δὲ ταῦτα πρῶτον νοητέον, τόν τε ῥυθμὸν καὶ τὸ[ν] ῥυθμιζόμενον.* | *Psell.* 13. *Νοητέον τόν τε ῥυθμὸν καὶ τὸ ῥυθμιζόμενον παραπλησίως ἔχοντα[ι] (ἔχειν v) πρὸς ἄλληλα ὥσπερ ἔχει τὸ σχῆμα καὶ τὸ σχηματιζόμενον πρὸς ἑαυτά (ἑαυτό v).* 13

τῶν δὲ ῥυθμιζομένων ἕκαστον πλείους λαμβάνει μορφὰς οὐ κατὰ τὴν αὐτοῦ φύσιν, ἀλλὰ κατὰ τὴν τοῦ ῥυθμοῦ. 18

χρόνων συνεστηκώς. Ἐπάγειν δὲ δεῖ τὴν αἴσθησιν ἐνθένδε περὶ τῆς εἰρημένης ὁμοιότητος, πειρωμένους συνορᾶν καὶ περὶ ἑκατέρου τῶν εἰρημένων, οἷον τοῦ τε ῥυθμοῦ καὶ τοῦ ῥυθμιζομένου. Τῶν τε γὰρ πεφυκότων σχηματίζεσθαι σωμάτων οὐδενὶ οὐδέν ἐστι τῶν σχημάτων τὸ αὐτό, ἀλλὰ διάθεσίς[4]) *τίς ἐστι τῶν τοῦ σώματος μερῶν τὸ σχῆμα, γινόμενον ἐκ τοῦ σχεῖν πως ἕκαστον αὐτῶν, ὅθεν δὴ καὶ σχῆμα ἐκλήθη· ὅ τε ῥυθμὸς ὡσαύτως οὐδενὶ τῶν ῥυθμιζομένων ἐστὶ τὸ αὐτό, ἀλλά τῶν διατιθέντων πως τὸ ῥυθμιζόμενον καὶ ποιούντων κατὰ τοὺς χρόνους τοιόνδε ἢ τοιόνδε. Προςέοικε δὲ ἀλλήλοις τὰ εἰρημέ|να καὶ τῷ*[5]) *μὴ* 272 *γίνεσθαι καθ' αὑτά. Τό τε γὰρ σχῆμα, μὴ ὑπάρχοντος τοῦ δεξομένου αὐτὸ, δῆλον ὡς ἀδυνατεῖ γενέσθαι· ὅ τε ῥυθμὸς ὡσαύτως χωρὶς τοῦ ῥυθμισθησομένου*[6]) *καὶ τέμνοντος τὸν χρόνον οὐ δύναται γίνεσθαι, ἐπειδὴ ὁ μὲν χρόνος αὐτὸς αὑτὸν οὐ τέμνει, καθάπερ ἐν τοῖς ἔμπροσθεν εἴπομεν, ἑτέρου δέ τινος δεῖ τοῦ διαιρήσοντος αὐτόν. Ἀναγκαῖον οὖν ἂν*[9]) *εἴη μεριστὸν εἶναι τὸ ῥυθμιζόμενον γνωρίμοις μέρεσιν, οἷς διαιρήσει τὸν χρόνον.*

Ἀκόλουθον δέ ἐστι τοῖς εἰρημένοις καὶ αὐτῷ τῷ φαινομένῳ τὸ λέγειν, τὸν ῥυθμὸν γίνεσθαι, ὅταν ἡ τῶν χρόνων διαίρεσις τάξιν τινὰ λάβῃ ἀφωρισμένην, οὐ γὰρ πᾶσα χρόνων τάξις ἔῤ|ῥυθμος[1]). *Πιθανὸν μὲν οὖν καὶ χωρὶς λόγου,* 274 *τὸ μὴ πᾶσαν χρόνων*[2]) *τάξιν ἔῤῥυθμον*[3]) *εἶναι· δεῖ*

---

4) *διάδεσις* lib. || 5) *τὸ* lib. || 6) *ῥυθμισομένου* R. || 7) *ἀ. οὖν ἂν* Psell. v, *ἀ. γὰρ ἂν* Psell. m, *ἀ. ἂν* RV || 1) *ἐν ῥυθμοῖς* RV, *εὔρυθμος* Psell. m v || 2) *πᾶσαν λόγου* RV || 3) *εὔρυθμον* RV ||

---

8 *ὁ δὲ ῥυθμὸς οὐδενὶ τῶν ῥυθμιζομένων ἐστὶ τὸ αὐτὸν, ἀλλὰ τῶν διατιθέντων πως (προς v) τὸ ῥυθμιζόμενον καὶ ποιούντων κατὰ τοὺς χρόνους τοιόνδε ἢ τοιόνδε.*

13 *ὁ δὲ ῥυθμὸς χωρὶς τοῦ ῥυθμισθησομένου καὶ τέμνοντος τὸν χρόνον οὐ δύναται γίνεσθαι, ἐπειδὴ ὁ μὲν αὐτὸς ἑαυτὸν οὐ τέμνει, ἑτέρου δέ τινος δεῖται τοῦ διαιρήσοντος αὐτόν. ἀναγκαῖον οὖν* (*γὰρ* m) *ἂν εἴη μεριστὸν εἶναι τὸ ῥυθμιζόμενον γνωρίμοις μέρεσιν, οἷς* (*οἷον* m) *διαιρήσει τὸν χρόνον.*

21 *Psell.* 3. *Ἔστι δὲ ὁ μὲν ῥυθμὸς σύστημά τι συγκείμενον ἐκ χρόνων κατά τινας τρόπους ἀφωρισμένους* (*ἀφωρισμένων* m), *οὐ γὰρ πᾶσα χρόνων τάξις εὔρυθμος.*

δὲ καὶ διὰ τῶν ὁμοιοτήτων ἐπάγειν τὴν διάνοιαν καὶ πειρᾶσθαι κατανοεῖν ἐξ ἐκείνων, ἕως ἂν παραγένηται ἡ ἐξ αὐτοῦ τοῦ πράγματος πίστις. Ἔστι δὲ ἡμῖν γνώριμα τὰ περὶ τὴν τῶν γραμμάτων σύνθεσιν καὶ τὰ περὶ τὴν[4]) τῶν διαστημάτων, ὅτι οὔτ' ἐν τῷ διαλέγεσθαι πάντα τρόπον τὰ γράμματα συντίθεμεν, οὔτ' ἐν τῷ μελῳδεῖν τὰ διαστήματα·
276 ἀλλ' ὀλίγοι μέν τινές | εἰσιν οἱ τρόποι καθ' οὓς συντίθεται τὰ εἰρημένα πρὸς ἄλληλα, πολλοὶ δὲ καθ' οὓς οὔτε ἡ φωνὴ δύναται συντίθεσθαι φθεγγομένη, οὔτε ἡ αἴσθησις προςδέχεται, ἀλλ' ἀποδοκιμάζει. Διὰ ταύτην γὰρ τὴν αἰτίαν τὸ μὲν ἡρμοσμένον εἰς πολὺ ἐλάττους ἰδέας τίθεται, τὸ δὲ ἀνάρμοστον εἰς πολὺ πλείους. Οὕτω δὲ καὶ τὰ περὶ τοὺς χρόνους ἔχοντα φανήσεται· πολλαὶ μὲν γὰρ αὐτῶν συμμετρίαι τε καὶ τάξεις ἀλλότριαι φαίνονται τῆς αἰσθήσεως οὖσαι, ὀλίγαι δέ τινες οἰκεῖαί τε καὶ δυναταὶ ταχθῆναι εἰς τὴν τοῦ ῥυθμοῦ φύσιν. Τό δὲ ῥυθμιζόμενόν ἐστι μὲν κοινόν πως ἀῤῥυθμίας τε καὶ ῥυθμοῦ· ἀμφότερα γὰρ πέφυκεν ἐπιδέχεσθαι τὸ ῥυθμιζόμενον τὰ συστήματα, τό τε εὔρυθμον καὶ
278 τὸ ἄῤῥυθμον. Καλῶς δ' εἰπεῖν | τοιοῦτον νοητέον τὸ ῥυθμιζόμενον, οἷον δύνασθαι μετατίθεσθαι εἰς χρόνων μεγέθη παντοδαπὰ καὶ εἰς ξυνθέσεις παντοδαπάς.

Διαιρεῖται δὲ ὁ χρόνος ὑπὸ τῶν ῥυθμιζομένων τοῖς ἑκάστου αὐτῶν μέρεσιν. Ἔστι δὲ τὰ ῥυθμιζόμενα τρία· λέξις, μέλος, κίνησις σωματική. Ὥςτε διαιρήσει τὸν χρόνον ἡ μὲν λέξις τοῖς αὐτῆς μέρεσιν, οἷον γράμμασι καὶ συλλαβαῖς

---

4) τὴν om. RV ||

τὸ δὲ ῥυθμιζόμενον τοιοῦτον νοητέον οἷον δύνασθαι μετατίθεσθαι εἴς τε μεγέθη χρόνων παντοδαπὰ καὶ εἰς συνθέσεις παντοδαπάς. 19

φαίνεται δὲ τρία εἶναι τὰ ῥυθμικά, λέξις, μέλος, κίνησις σωματική. | 23 Psell. 5. διαιρεθήσεται δὲ ὁ χρόνος ὑπὸ μὲν τῆς λέξεως ταῖς τε (γε m) γράμμασι καὶ ταῖς συλλαβαῖς, ὑπὸ δὲ τοῦ μέλους τοῖς φθόγγοις, ὑπὸ δὲ τῆς κινήσεως τοῖς τε σχήμασι καὶ τοῖς σημείοις.

Frgm. Par. 1. Τρία εἰσὶ τὰ ῥυθμιζόμενα, λέξις, μέλος, κίνησις 23 σωματική, ὥστε διαιρέσει τὸν χρόνον ἡ μὲν λέξις τοῖς αὐτῆς μέρεσιν οἷον γράμμασι καὶ συλλαβαῖς καὶ σήμασι καὶ πᾶσι τοῖς τοιούτοις· τὸ δὲ μέλος τοῖς αὐτοῦ φθόγγοις τε καὶ διαστήμασιν· ἡ δὲ κίνησις σημείοις τε καὶ σχήμασι καὶ εἴ τι τοιοῦτό ἐστι κινήσεως μέρος ἐπὶ τούτοις.

καὶ ῥήμασι καὶ πᾶσι τοῖς τοιούτοις· τὸ δὲ μέλος τοῖς ἑαυτοῦ φθόγγοις τε καὶ διαστήμασι καὶ συστήμασιν· ἡ δὲ κίνησις σημείοις τε καὶ σχήμασι καὶ εἴ τι τοιοῦτόν ἐστι κινήσεως μέρος.

Καλείσθω δὲ | πρῶτος μὲν τῶν χρόνων ὁ ὑπὸ μηδε- 280
νὸς τῶν ῥυθμιζομένων δυνατὸς ὢν διαιρεθῆναι[5]*, δίσημος δὲ ὁ δὶς τούτῳ*[6]*) καταμετρούμενος, τρίσημος δὲ ὁ τρὶς, τετράσημος δὲ ὁ τετράκις. κατὰ ταὐτὰ*[7]*) δὲ καὶ ἐπὶ τῶν λοιπῶν μεγεθῶν τὰ ὀνόματα ἕξει. Τὴν δὲ τοῦ πρώτου δύναμιν πειρᾶσθαι δεῖ καταμανθάνειν τόνδε τὸν*[1]*) τρόπον. Τῶν σφόδρα φαινομένων ἐστὶ τῇ αἰσθήσει τὸ μὴ λαμβάνειν εἰς ἄπειρον ἐπίτασιν τὰς τῶν κινήσεων ταχυτῆ|τας, ἀλλ' ἵστασθαί που συναγομένους* 282
τοὺς χρόνους, ἐν οἷς τίθεται τὰ μέρη τῶν κινουμένων· λέγω δὲ τῶν οὕτω κινουμένων, ὡς ἥ τε φωνὴ κινεῖται λέγουσά τε καὶ μελῳδοῦσα καὶ τὸ σῶμα σῆμα σημαῖνόν[2]*) τε καὶ ὀρχούμενον καὶ τὰς λοιπὰς τῶν τοιούτων κινήσεων κινούμενον. Τούτων δὲ οὕτως ἔχειν φαινομένων, δῆλον ὅτι ἀναγκαῖόν ἐστιν εἶναί τινας ἐλαχίστους χρόνους, ἐν οἷς ὁ μελῳδῶν θήσει τῶν φθόγγων ἕκαστον. Ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ περὶ τῶν ξυλλαβῶν δῆλον ὅτι καὶ περὶ τῶν σημείων. Ἐν ᾧ δὴ χρόνῳ μήτε*[3]*) δύο φθόγγοι*[4]*) δύνανται τεθῆναι κατὰ μηδένα τρόπον, μήτε δύο ξυλλαβαί, μήτε δύο σημεῖα, τοῦτον πρῶτον ἐροῦμεν χρόνον. Ὃν δὲ τρόπον λήψεται τοῦτον ἡ αἴσθησις, φανερὸν ἔσται ἐπὶ τῶν ποδικῶν σχημάτων.*

Λέγομεν δέ τινα καὶ ἀσύνθετον χρόνον πρὸς τὴν τῆς ῥυθμοποιΐας χρῆσιν ἀναφέροντες. Ὅτι δ' ἔστιν οὐ τὸ αὐτὸ ῥυθμοποιΐα τε καὶ ῥυθμός, σαφὲς μὲν οὔπω ῥᾴδιόν ἐστι ποιῆσαι, πιστευέσθω δὲ διὰ τῆς ῥηθησομένης ὁμοιότητος. Ὥσπερ γὰρ ἐν τῇ τοῦ μέλους φύσει τεθεωρήκαμεν, ὅτι οὐ τὸ αὐτὸ σύστημά τε καὶ μελοποιΐα, | οὐδὲ τό- 284
νος, οὐδὲ γένος, οὐδὲ μεταβολή[4a]*)· οὕτως ὑποληπτέον ἔχειν*

---

5) *σῆμα* marg. V || 6) *τούτων* RV || 7) *ταῦτα* RV || 1) *τὸν* om. R || 2) *σῶμα* om. RV || 3) *μὴ δὲ* RV || 4) *δύο χρόνοι* RV || 4a) *οὔτε μελοποιία* RV ||

---

5 *Psell. 7. πρῶτόν τε νοητέον χρόνον τὸν ὑπ' οὐδενὸς τῶν ῥυθμιζομένων δυνάμενον διαιρεῖσθαι γνωρίμων.*

καὶ περὶ τοὺς ῥυθμούς τε καὶ ῥυθμοποιΐας. ἐπειδήπερ τοῦ μέλους χρῆσίν τινα τὴν μελοποιΐαν εὕρομεν οὖσαν, ἐπί τε τῆς ῥυθμικῆς πραγματείας τὴν ῥυθμοποιΐαν ὡσαύτως χρῆσίν τινά φαμεν εἶναι. Σαφέστερον δὲ τοῦτο εἰσόμεθα προελθούσης τῆς πραγματείας. Ἀσύνθετον δὴ[5] καὶ σύνθετον[6] χρόνον πρὸς τὴν τῆς ῥυθμοποιΐας χρῆσιν βλέποντες ἐροῦμεν οἷον τόδε τι· ἐάν τι[7] χρόνου μέγεθος ὑπὸ μιᾶς ξυλλαβῆς ἢ ὑπὸ φθόγγου ἑνὸς ἢ σημείου καταληφθῇ, ἀσύνθετον[7a] τοῦτον ἐροῦμεν τὸν χρόνον· ἐὰν δὲ τὸ αὐτὸ τοῦτο μέγεθος ὑπὸ πλειόνων φθόγγων ἢ ξυλλαβῶν ἢ σημείων καταληφθῇ, σύνθετος ὁ χρόνος οὗτος ῥηθήσεται. Λάβοι δ' ἄν τις παράδειγμα τοῦ εἰρημένου ἐκ τῆς περὶ τὸ ἡρμοσμένον
286 πραγματείας· καὶ γὰρ | ἐκεῖ τὸ αὐτὸ μέγεθος ἡ μὲν ἁρμονία σύνθετον, τὸ δὲ χρῶμα ἀσύνθετον[8], καὶ πάλιν τὸ μὲν διάτονον ἀσύνθετον, τὸ δὲ χρῶμα σύνθετον, ἐνίοτε δὲ καὶ τὸ αὐτὸ γένος τὸ αὐτὸ μέγεθος ἀσύνθετόν τε καὶ σύνθετον ποιεῖ· οὐ μέντοι ἐν τῷ αὐτῷ τόπῳ τοῦ συστήματος. Διαφέρει γὰρ τὸ παράδειγμα τοῦ προβλήματος τῷ τὸν μὲν χρόνον ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιΐας ἀσύνθετόν τε καὶ σύνθετον γίνεσθαι, τὸ δὲ διάστημα ὑπ' αὐτῶν τῶν γενῶν ἢ τῆς τοῦ συστήματος τάξεως. Περὶ μὲν οὖν ἀσυνθέτου καὶ συνθέτου χρόνου καθόλου τοῦτον τὸν τρόπον διωρίσθω.

288 Μερισθέντος δὲ | τοῦ προβλήματος ὡδί, ἁπλῶς μὲν ἀσύνθετος λεγέσθω ὁ ὑπὸ μηδενὸς τῶν ῥυθμιζομένων διῃρημένος· ὡσαύτως δὲ καὶ σύνθετος ὁ ὑπὸ πάντων τῶν ῥυθμιζομένων διῃρημένος· πῇ δὲ σύνθετος καί πῃ ἀσύνθετος ὁ ὑπὸ μέν τινος διῃρημένος, ὑπὸ δέ τινος ἀδιαίρετος ὤν. Ὁ μὲν οὖν ἁπλῶς ἀσύνθετος τοιοῦτος ἄν τις εἴη, οἷος[9] μήθ' ὑπὸ ξυλλαβῶν πλειόνων, μήθ' ὑπὸ φθόγγων, μήθ' ὑπὸ σημείων κατέχεται· ὁ δ' ἁπλῶς σύνθετος, ὁ ὑπὸ πάντων καὶ πλειόνων ἢ ἑνὸς κατεχόμενος· ὁ δὲ μικτός, ᾧ συμβέβηκεν ὑπὸ φθόγγου μὴν ἑνός, ὑπὸ ξυλλαβῶν δὲ πλειόνων καταληφθῆναι[1], ἢ ἀνάπαλιν ὑπὸ ξυλλαβῆς μὲν μιᾶς, ὑπὸ φθόγγων δὲ πλειόνων.

5) **δὲ** RV || 6) **καὶ σύνθετον** om. RV || 7) **ἐάν τι** om. RV || 7a) **ἀσύνθετον** om. RV || 8) **σύνθετον** V || 9) **οἷος ὁ** RV || 1) **καταλήφθῃ** RV ||

*Ὧι δὲ σημαινόμεθα τὸν ῥυθμὸν καὶ γνώριμον ποιοῦμεν
τῇ αἰσθήσει, πούς ἐστιν εἷς ἢ πλείους ἑνός. Τῶν δὲ ποδῶν
οἱ μὲν ἐκ δύο χρόνων σύγκεινται τοῦ τε ἄνω καὶ τοῦ κάτω,
οἱ δὲ ἐκ τριῶν, δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνὸς δὲ τοῦ κάτω ἢ ἐξ
ἑνὸς[2]) μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω, οἱ δὲ ἐκ τεττά-
ρων, δύο μὲν τῶν ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω[3]). Ὅτι μὲν
οὖν ἐξ ἑνὸς χρόνου ποὺς οὐκ ἂν εἴη φανερόν, ἐπειδήπερ
ἓν σημεῖον | οὐ ποιεῖ διαίρεσιν χρόνου· ἄνευ γὰρ διαι-* 290
*ρέσεως χρόνου ποὺς οὐ δοκεῖ γίνεσθαι. Τοῦ δὲ λαμβάνειν
τὸν πόδα πλείω τῶν δύο σημεῖα τὰ μεγέθη τῶν ποδῶν αἰ-
τιατέον. οἱ γὰρ ἐλάττους τῶν ποδῶν, εὐπερίληπτον τῇ αἰσθή-
σει τὸ μέγεθος ἔχοντες, εὐσύνοπτοί εἰσι καὶ διὰ τῶν δύο ση-
μείων· οἱ δὲ μεγάλοι τοὐναντίον πεπόνθασι, δυςπερίληπτον
γὰρ τῇ αἰσθήσει τὸ μέγεθος ἔχοντες, πλειόνων δέονται[4]) ση-
μείων, ὅπως εἰς πλείω μέρη διαιρεθὲν τὸ[5]) τοῦ ὅλου ποδὸς μέ-
γεθος εὐσυνοπτότερον γίνηται[6]). Διὰ τί δὲ οὐ γίνεται πλείω
σημεῖα τῶν τεττάρων, οἷς ὁ ποὺς χρῆται κατὰ τὴν αὑτοῦ[7])
δύναμιν, ὕστερον δειχθήσεται.*

*Δεῖ δὲ μὴ διαμαρτεῖν ἐν τοῖς νῦν εἰρημένοις, ὑπολαμ-
βάνοντας, μὴ μερίζεσθαι πόδα εἰς πλείω τῶν τεττάρων ἀρι-
θμόν[8a]). Μερίζονται γὰρ ἔνιοι τῶν ποδῶν εἰς διπλάσιον
τοῦ | εἰρημένου πλήθους ἀριθμὸν καὶ εἰς πολλαπλάσιον[8]).* 292
*Ἀλλ' οὐ καθ' αὑτὸν ὁ ποὺς εἰς τὸ πλέον τοῦ εἰρημένου
πλήθους μερίζεται, ἀλλ' ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας διαιρεῖται
τὰς τοιαύτας διαιρέσεις. Νοητέον δὲ χωρὶς τά τε τὴν τοῦ
ποδὸς δύναμιν φυλάσσοντα σημεῖα καὶ τὰς ὑπὸ τῆς ῥυ-*

---

2) **οἴδε ἐξ ἑνὸς** RV, **ἢ ἑνὸς** Psell. (m) || 3) **οἱ δὲ ἐκ τεττάρων, δύο μὲν τῶν ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω** om. lib. || 4) **δὲ ὄντες** om. RV || 5) **διαιρεθέντος** RV || 6) **γίνεται** RV || 7) **αὐτοῦ** RV || 8) **πολυπλάσιον** V || 8 a) **ἀριθμῶν** lib. ||

---

1 *Fragm. Par.* 5. **Λεκτέον καὶ περὶ ποδός, τί ποτε ἔστι. καθόλου μὲν νοητέον πόδα ᾧ σημαινόμεθα τὸν ῥυθμὸν καὶ γνώριμον ποιοῦμεν τῇ αἰσθήσει.**

2 *Psell.* 14. **Τῶν δὲ ποδῶν οἱ μὲν ἐκ δύο χρόνων σύγκεινται, τοῦ τε ἄνω καὶ τοῦ κάτω· οἱ δὲ ἐκ τριῶν, δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνὸς δὲ τοῦ κάτω, ἢ ἑνὸς μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω. ἐξ ἑνὸς δὲ χρόνου ποὺς οὐκ ἂν εἴη, ἐπειδήπερ ἓν σημεῖον οὐ ποιεῖ διαίρεσιν χρόνου. ἄνευ γὰρ διαιρέσεως χρόνου ποὺς οὐ δοκεῖ γίνεσθαι.**

θμοποιίας[9]) γινομένας διαιρέσεις· καὶ προςθετέον δὲ τοῖς εἰρημένοις, ὅτι τὰ μὲν ἑκάστου ποδὸς σημεῖα διαμένει ἴσα ὄντα καὶ τῷ ἀριθμῷ καὶ τῷ μεγέθει, αἱ δ' ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας γινόμεναι διαιρέσεις πολλὴν λαμβάνουσι ποικιλίαν. Ἔσται δὲ τοῦτο καὶ ἐν τοῖς ἔπειτα φανερόν.

Ὥρισται δὲ τῶν ποδῶν ἕκαστος ἤτοι λόγῳ τινὶ ἢ ἀλογίᾳ τοιαύτῃ, ἥτις δύο λόγων γνωρίμων τῇ αἰσθήσει ἀνὰ μέσον ἔσται. Γένοιτο δὲ τὸ εἰρημένον ἂν[5a]) ὧδε καταφανές, εἰ ληφθείησαν δύο πόδες, ὁ μὲν ἴσον τὸ ἄνω τῷ κάτω ἔχων καὶ δίσημον ἑκάτερον, ὁ δὲ τὸ μὲν κάτω δίσημον, τὸ δὲ ἄνω ἥμισυ, τρίτος δέ τις ληφθείη ποὺς παρὰ τούτους, τὴν μὲν βάσιν ἴσην αὐτοῖς ἀμφοτέροις ἔχων, τὴν δὲ ἄρσιν[1])
294 μέσον μέγεθος ἔχουσαν | τῶν ἄρσεων. Ὁ γὰρ τοιοῦτος ποὺς ἄλογον μὲν ἕξει τὸ ἄνω πρὸς τὸ[2]) κάτω· ἔσται δ' ἡ ἀλογία μεταξὺ δύο λόγων γνωρίμων τῇ αἰσθήσει, τοῦ τε ἴσου καὶ τοῦ διπλασίου. Καλεῖται δ' οὗτος χορεῖος ἄλογος.

Δεῖ δὲ μηδ'[3]) ἐνταῦθα διαμαρτεῖν, ἀγνοηθέντος τοῦ τε ῥητοῦ καὶ τοῦ ἀλόγου, τίνα τρόπον ἐν τοῖς περὶ τοὺς ῥυθμοὺς λαμβάνεται. Ὥσπερ οὖν ἐν τοῖς διαστηματικοῖς στοιχείοις τὸ μὲν κατὰ μέλος[3a]) ῥητὸν ἐλήφθη, ὃ πρῶτον μέν ἐστι μελῳδούμενον, ἔπειτα γνώριμον κατὰ μέγεθος, ἤτοι ὡς τά τε σύμφωνα καὶ ὁ τόνος, ἢ ὡς τὰ τούτοις σύμμετρα· τὸ δὲ κατὰ τοὺς τῶν ἀριθμῶν μόνον λόγους[4]) ῥητόν, ᾧ συνέβαινεν ἀμελῳδήτῳ εἶναι· οὕτω καὶ ἐν τοῖς ῥυθμοῖς ὑποληπτέον ἔχειν τό τε ῥητὸν καὶ τὸ ἄλογον. Τὸ μὲν γὰρ κατὰ τὴν τοῦ ῥυθμοῦ φύσιν λαμβάνεται ῥητόν, τὸ[5]) δὲ
296 κατὰ τοὺς τῶν ἀριθμῶν μόνον λόγους. Τὸ μὲν οὖν | ἐν ῥυθμῷ λαμβανόμενον ῥητὸν χρόνου μέγεθος πρῶτον μὲν δεῖ τῶν πιπτόντων εἰς τὴν ῥυθμοποιίαν εἶναι· ἔπειτα

---

9) So weit V || 1) τὴν διαίρεσιν R || 2) τὸν R || 3) μὴ δ' R || 3a) μέρος R || 4) κατὰ τοῦτόν ἀριθμῷ μόνους λόγῳ R || 5) τὰ R || 5a) ἂν om. R ||

Psell. 15. Τῶν δὲ ποδῶν ἕκαστος ὥρισται ἢ λόγῳ τινὶ ἢ ἀναλογίᾳ. 6

Fragm. Par. 6. Ὡρισμένοι δέ εἰσι τῶν ποδῶν οἱ μὲν λόγῳ τινί, οἱ δὲ ἀλογίᾳ κειμένῃ μεταξὺ δύο λόγων γνωρίμων, ὥστε εἶναι φανερὸν ἐκ τούτων, ὅτι ὁ ποὺς λόγος τίς ἐστιν ἐν χρόνοις κείμενος, ἡ ἀλογία δὲ ἐν χρόνοις κειμένη εἰρημένον ἀφορισμὸν ἔχουσα. 6

τοῦ ποδός, ἐν ᾧ τέτακται, μέρος εἶναι ῥητόν· τὸ δὲ κατὰ τοὺς τῶν ἀριθμῶν λόγους λαμβανόμενον ῥητὸν τοιοῦτόν τι δεῖ νοεῖν, οἷον ἐν τοῖς διαστηματικοῖς τὸ δωδεκατημόριον τοῦ τόνου καὶ εἴ τι τοιοῦτον ἄλλο ἐν ταῖς τῶν διαστημάτων παραλλαγαῖς λαμβάνεται. Φανερὸν δὲ διὰ τῶν εἰρημένων, ὅτι ἡ μέση ληφθεῖσα τῶν ἄρσεων[6]) οὐκ ἔσται σύμμετρος τῇ βάσει· οὐδὲν γὰρ αὐτῶν μέτρον ἐστὶ κοινὸν ἔρρυθμον[7]).

Τῶν δὲ ποδικῶν διαφορῶν ἐκκείσθωσαν αἱ ἑπτά·
πρώτη μέν, καθ' ἣν μεγέθει διαφέρουσιν ἀλλήλων·
δευτέρα δέ, καθ' ἣν γένει·
τρίτη δέ, καθ' ἣν οἱ μὲν ῥητοί, οἱ δ' ἄλογοι τῶν ποδῶν εἰσι·
τετάρτη δέ, καθ' ἣν οἱ μὲν ἀσύνθετοι, οἱ δὲ σύνθετοι·
πέμπτη δέ, καθ' ἣν διαιρέσει διαφέρουσιν ἀλλήλων·
ἕκτη δέ, καθ' | ἣν σχήματι διαφέρουσιν ἀλλήλων· 298
ἑβδόμη δέ, καθ' ἣν ἀντιθέσει.

Μεγέθει μὲν οὖν διαφέρει ποὺς ποδός, ὅταν τὰ μεγέθη τῶν ποδῶν, ἃ κατέχουσιν οἱ πόδες, ἄνισα ᾖ.

γένει δέ, ὅταν οἱ λόγοι διαφέρωσιν[1]) ἀλλήλων οἱ τῶν ποδῶν, οἷον ὅταν ὁ μὲν τὸν τοῦ ἴσου λόγον ἔχῃ, ὁ δὲ τὸν τοῦ διπλασίονος, ὁ δ' ἄλλον τινὰ τῶν ἐρρύθμων[2]) χρόνων.

Οἱ δ' ἄλογοι διαφέρουσι τῶν ῥητῶν τῷ τὸν ἄνω χρόνον πρὸς τὸν κάτω μὴ εἶναι ῥητόν.

Οἱ δ' ἀσύνθετοι τῶν συνθέτων διαφέρουσι τῷ μὴ διαιρεῖσθαι εἰς πόδας, τῶν συνθέτων διαιρουμένων.

Διαιρέσει δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων, ὅταν τὸ αὐτὸ

---

6) τῶν εἰρημένων R || 7) εὔρυθμον R || 1) διαφέρουσιν R, Psell. m. || 2) εὐρύθμων R ||

---

18 Psell. 16. Καὶ μεγέθει μὲν διαφέρει τοῦ ποδός, ὅταν τὰ μεγέθη τῶν ποδῶν, ἃ κατέχουσιν οἱ πόδες, ἄνισα ᾖ.

γένει δὲ ὅταν οἱ λόγοι διαφέρουσιν ἀλλήλων οἱ τῶν ποδῶν.

οἱ δὲ ἄλογοι τῶν ῥητῶν διαφέρουσι τὸν ἄνω χρόνον πρὸς τὸν κάτω μὴ εἶναι ῥητόν.

οἱ δὲ ἀσύνθετοι τῶν συνθέτων διαφέρουσιν τῷ μὴ διαιρεῖσθαι εἰς πόδας, τῶν συνθέτων διαιρουμένων.

διαιρέσει δὲ ὅταν τὸ αὐτὸ μέγεθος εἰς ἄνισα διαιρεθείη.

μέγεθος εἰς ἄνισα μέρη διαιρεθῇ, ἤτοι κατὰ ἀμφότερα, κατά τε τὸν ἀριθμὸν καὶ κατὰ τὰ μεγέθη, ἢ κατὰ θἄτερα.

Σχήματι δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων, ὅταν τὰ αὐτὰ 300 μέρη τοῦ αὐτοῦ μεγέθους μὴ ὡσαύ|τως ᾖ τεταγμένα[3]).

Ἀντιθέσει δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων οἱ τὸν ἄνω χρόνον πρὸς τὸν κάτω ἀντικείμενον ἔχοντες. Ἔσται δὲ ἡ διαφορὰ αὕτη ἐν τοῖς ἴσοις μέν, ἀνίσως[4]) δὲ ἔχουσι τὸν ἄνω χρόνον καὶ τὸν κάτω τεταγμένους[4]).

Τῶν δὲ ποδῶν τῶν[5]) καὶ συνεχῆ ῥυθμοποιίαν ἐπιδεχομένων[6]) τρία γένη ἐστί· τό τε δακτυλικὸν καὶ τὸ ἰαμβικὸν καὶ τὸ παιωνικόν. Δακτυλικὸν μὲν οὖν ἐστι τὸ ἐν ἴσῳ λόγῳ, ἰαμβικὸν δὲ τὸ ἐν τῷ διπλασίῳ, παιωνικὸν δὲ τὸ ἐν τῷ ἡμιολίῳ.

302 Τῶν δὲ ποδῶν ἐλάχιστοι μέν | εἰσιν οἱ ἐν τῷ[1]) *τρισήμῳ* μεγέθει· τὸ γὰρ *δίσημον*[2]) μέγεθος παντελῶς ἂν ἔχοι πυκνὴν τὴν ποδικὴν σημασίαν. Γίνονται δὲ ἰαμβικοὶ τῷ γένει οὗτοι οἱ[3]) ἐν τρισήμῳ μεγέθει· ἐν γὰρ τοῖς τρισὶν[4]) ὁ τοῦ διπλασίου μόνος ἔσται λόγος. Δεύτεροι δ' εἰσὶν οἱ ἐν τῷ *τετρασήμῳ* μεγέθει· εἰσὶ δ' οὗτοι δακτυλικοὶ τῷ γένει· ἐν γὰρ τοῖς τέτρασι δύο λαμβάνονται λόγοι, ὅ τε τοῦ ἴσου καὶ ὁ τοῦ τριπλασίου· ὧν ὁ μὲν τοῦ τριπλασίου οὐκ ἔρρυθμός ἐστιν, ὁ δὲ τοῦ ἴσου εἰς τὸ δακτυ-

---

3) τεταγμένα Psell. m. v; om. R || 4) ἄνισον δὲ ἔχουσι τῷ ἄνω χρόνον τὸν κάτω R || 5) τῶν om. R || 6) δεχομένων R, ἐπιδέξασθαι fragm. Paris. || 1) εἰσιν πέντε R || 2) διάσημον R || 3) οἱ om. R || 4) τισὶν R ||

σχήματι δὲ ὅταν τὰ αὐτὰ μέρη τοῦ αὐτοῦ μεγέθους μὴ ὡσαύτως η τεταγμένα.

Psell. 17. Τῶν δὲ ποδῶν τρία γένη ἐστί, τὸ δακτυλικόν, τὸ ἰαμβικόν, τὸ παιωνικόν. 9

Fragm. Paris. 10. Λόγοι δέ εἰσι ῥυθμικοὶ καθ' οὓς συνίστανται οἱ ῥυθμοὶ οἱ δυνάμενοι συνεχῆ ῥυθμοποιίαν ἐπιδέξασθαι, τρεῖς· ἴσος, διπλασιών, ἡμιόλιος. Ἐν μὲν γὰρ τῷ ἴσῳ τὸ δακτυλικὸν γίνεται γένος, ἐν δὲ τῷ διπλασίῳ τὸ ἰαμβικόν, ἐν δὲ τῷ ἡμιολίῳ τὸ παιωνικόν. 9

Mar. Victor. p. 2485. Hae sunt tres partitiones quae continuam rhythmopoeiam faciunt. 9

λικὸν πίπτει γένος. Τρίτοι δέ εἰσι κατὰ τὸ μέγεθος οἱ[5] *ἐν πεντασήμῳ μεγέθει· ἐν γὰρ τοῖς πέντε δύο λαμβάνονται λόγοι, ὅ τε τοῦ τετραπλασίου καὶ ὁ τοῦ ἡμιολίου· ὧν ὁ μὲν τοῦ τετραπλασίου οὐκ ἔρρυθμός ἐστιν, ὁ δὲ τοῦ ἡμιολίου τὸ παιωνικὸν ποιήσει γένος. Τέταρτοι δέ εἰσιν οἱ ἐν*[6] *ἑξασήμῳ μεγέθει· ἔστι δὲ τὸ μέγεθος τοῦτο δύο γενῶν κοινόν, τοῦ τε ἰαμβικοῦ καὶ τοῦ δακτυλικοῦ, ἐν γὰρ τοῖς ἓξ*[7] *τριῶν λαμβανομένων*[8] | *λόγων, τοῦ τε ἴσου καὶ τοῦ διπλασίου καὶ τοῦ πενταπλασίου, ὁ μὲν τελευταῖος ῥηθεὶς οὐκ ἔρρυθμός ἐστιν, τῶν δὲ λοιπῶν*[9] *ὁ μὲν τοῦ ἴσου λόγος εἰς τὸ δακτυλικὸν γένος ἐμπεσεῖται, ὁ δὲ τοῦ διπλασίου εἰς τὸ ἰαμβικόν. Τὸ δὲ ἑπτάσημον μέγεθος οὐκ ἔχει διαίρεσιν ποδικήν· τριῶν γὰρ λαμβανομένων λόγων ἐν τοῖς ἑπτὰ οὐδείς*[10] *ἐστιν ἔρρυθμος· ὧν εἷς μέν ἐστιν ὁ τοῦ ἐπιτρίτου, δεύτερος δὲ ὁ τῶν πέντε πρὸς τὰ δύο, τρίτος δὲ ὁ τοῦ ἑξαπλασίου. Ὥστε πέμπτοι ἂν εἴησαν οἱ ἐν ὀκτασήμῳ μεγέθει. ἔσονται δ' οὗτοι δακτυλικοὶ τῷ γένει, ἐπειδήπερ .....*

Psell. 12. *Τῶν δὲ τριῶν γενῶν οἱ πρῶτοι πόδες ἐν*[1] *τοῖς ἑξῆς ἀριθμοῖς τεθήσονται· ὁ μὲν ἰαμβικὸς*[2] *ἐν τοῖς τρισὶ πρῶτος*[3], *ὁ δὲ δακτυλικὸς ἐν τοῖς τέταρσιν*[4], *ὁ δὲ παιωνικὸς ἐν τοῖς πέντε. αὔξεσθαι*[5] *δὲ φαίνεται τὸ μὲν ἰαμβικὸν γένος*[6] *μέχρι τοῦ ὀκτωκαιδεκασήμου*[7] *μεγέθους ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα ἑξαπλάσιον τοῦ ἐλαχίστου, τὸ δὲ δακτυλικὸν μέχρι τοῦ ἑκκαιδεκασήμου*[8] *ὥστε γίνεσθαι*

---

5) *οἷον* R || 6) *ἐν* om. R || 7) *ἐκ* R || 8) *λαμβανομένοις* R || 9) *λεγομένων* R || 10) *οὐθ' εἷς* R ||

1) *ἐν* om. m || 2) *ἴαμβος* m. v || 3) *πρώτοις* m. v || 4) *τέταρσι* m || 5 *αὐξάνεσθαι* v || 6) *γ* with *τ´* above (d. h. *γίνεται*) m || 7) *ὀκτωκαιδεκασίμου* m v, *ὀκτωκαιδεκασήμου* frag. Par. || 8) *ὀκτωκαιδεκασίμου* m v, *ἑκκαιδεκασήμου* frag. Par. ||

Fragm. Par. 11. *Ἄρχεται δὲ τὸ δακτυλικὸν ἀπὸ τετρασήμου ἀγωγῆς, αὔξεται δὲ μέχρι ἑκκαιδεκασήμου ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα τοῦ ἐλαχίστου τετραπλάσιον. ἔστι δὲ ὅτι καὶ ἐν δισήμῳ γίνεται δακτυλικὸς πούς. Τὸ δὲ ἰαμβικὸν γένος ἄρχεται μὲν ἀπὸ τρισήμου ἀγωγῆς, αὔξεται δὲ μέχρι ὀκτωκαιδεκασήμου, ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα τοῦ*

τὸν μέγιστον πόδα τοῦ ἐλαχίστου τετραπλάσιον[9]), τὸ δὲ παιωνικὸν μέχρι τοῦ πεντεκαιεικοσασήμου[10]) ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα τοῦ ἐλαχίστου πενταπλάσιον[1]). αὔξεται δὲ ἐπὶ πλειόνων τό τε ἰαμβικὸν γένος καὶ τὸ παιωνικὸν τοῦ δακτυλικοῦ, ὅτι πλείοσι σημείοις ἑκάτερον αὐτῶν χρῆται. οἱ μὲν γὰρ τῶν ποδῶν δύο μόνοις[2]) πεφύκασι σημείοις χρῆσθαι ἄρσει καὶ βάσει, οἱ δὲ τρισὶν ἄρσει καὶ διπλῇ βάσει, οἱ[3]) δὲ τέτρασι δύο ἄρσεσι καὶ δύο βάσεσιν.

Psell. 9. Τῶν (δὲ) ποδικῶν λόγων εὐφυέστατοί εἰσιν οἱ τρεῖς[4])· ὅ τε τοῦ ἴσου καὶ ὁ[5]) τοῦ διπλασίου καὶ ὁ τοῦ ἡμιολίου. γίνεται δέ ποτε ποὺς καὶ ἐν τριπλασίῳ λόγῳ, γίνεται καὶ ἐν ἐπιτρίτῳ.

Psell. 11. Ἔστι δὲ καὶ ἐν τῇ τοῦ ῥυθμοῦ φύσει ὁ ποδικὸς λόγος ὥσπερ ἐν τῇ τοῦ ἡρμοσμένου τὸ σύμφωνον[6]).

Psell. 10. Πᾶς δὲ ὁ διαιρούμενος εἰς πλείω ἀριθμὸν καὶ εἰς ἐλάττω[7]) διαιρεῖται.

Psell. 8. Τῶν δὲ χρόνων οἱ μέν εἰσι ποδικοί, οἱ δὲ τῆς ῥυθμοποιίας ἴδιοι. ποδικὸς μὲν οὖν ἐστι χρόνος ὁ κατέχων σημείου ποδικοῦ μέγεθος οἷον ἄρσεως ἢ βάσεως ἢ ὅλου ποδός[8])· ἴδιος[9]) δὲ ῥυθμοποιίας ὁ παραλλάσσων ταῦτα τὰ μεγέθη

---

9) ὥστε . . . τετραπλάσιον frag. Par.; om. Psell. m. v || 10) πέντε καὶ εἴκοσι m v, πεντεκαιεικοσασήμου frg. Par. || 1) ὥστε . . . πενταπλάσιον frag. Par.; om. Psell. m. v || 2) μόνον v || 3) εἰ m. || 4) εἰσὶ τρεῖς m || 5) ὁ om. m || 6) συμφωνοῦν v || 7) ἐλάττων m || 8) ἢ ὅλον ποδόν m || 9) ἴδιον m ||

ἐλαχίστου ἑξαπλάσιον. Τὸ δὲ παιωνικὸν ἄρχεται μὲν ἀπὸ πεντασήμου ἀγωγῆς, αὔξεται δὲ μέχρι πεντεκαιεικοσασήμου, ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα τοῦ ἐλαχίστου πενταπλάσιον.

Dionys. mus. ap. Porphyr. ad Ptol. p. 219. Καὶ πάλιν δόξουσι δὲ καὶ 13
οἱ μουσικοὶ (lib. κανονικοὶ) συνεπιμαρτυρεῖν τὸ αὐτὸ τοῦτο, λέγω δὲ τὰς συμφωνίας καὶ τοὺς ποδικοὺς λόγους ἔχειν τὸ συγγενὲς καὶ οἰκεῖον. τάς τε γὰρ συμφωνίας ὑπὸ τῶν λόγων τούτων γίγνεσθαι νομίζουσι, τὴν μὲν διὰ τεσσάρων ὑπὸ τοῦ ἐπιτρίτου, τὴν δὲ διὰ πέντε ὑπὸ τοῦ ἡμιολίου (τὴν δὲ διὰ πασῶν ὑπὸ τοῦ διπλασίου om. lib.), τὴν δὲ διὰ πασῶν καὶ πέντε ὑπὸ τοῦ τριπλασίου, ὁ μέν γε ἴσος λόγος τοῦ ὁμοφώνου παρασκευαστικός ἐστιν αὐτοῖς. Καὶ οἱ ῥυθμ[ητ]ικοὶ πόδες κατὰ 9
τοὺς αὐτοὺς λόγους διακεκρυμμένοι τυγχάνουσι, κατὰ μὲν τὸν ἴσον καὶ διπλάσιον καὶ ἡμιόλιον οἱ πλεῖστοι καὶ εὐφυέστατοι, ὀλίγοι δέ τινες καὶ κατὰ τὸν ἐπίτριτον καὶ κατὰ τὰν τριπλάσιον.

εἴτ' ἐπὶ τὸ μικρὸν εἴτ' ἐπὶ τὸ μέγα. καί ἐστι ῥυθμὸς μὲν ὥσπερ εἴρηται σύστημά τι συγκείμενον ἐκ[1]) τῶν ποδικῶν χρόνων ὧν ὁ μὲν ἄρσεως, ὁ δὲ βάσεως, ὁ δὲ ὅλου ποδός, ῥυθμοποιία δ' ἂν εἴη[2]) τὸ συγκείμενον ἔκ τε τῶν ποδικῶν χρόνων καὶ ἐκ τῶν αὐτῆς τῆς ῥυθμοποιίας ἰδίων.

ΑΡΙϹΤΟΞΕΝΟΥ

ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ.

Porphyr. ad Ptolem. p. 255. *Περὶ μέντοι τῆς ἀπειρίας τῶν τάσεων καὶ ὁ Ἀριστόξενος πολλαχοῦ διείλεκται. φησὶ δὲ καὶ ἐν τῷ περὶ τόνων οὕτως . . . , ἐν δὲ τῷ περὶ τοῦ πρώτου χρόνου καὶ τὴν ἐσομένην ἂν πρός τινων κατηγορίαν ἀπολυόμενος γράφει ταῦτα·*

Ὅτι δ' εἴπερ εἰσὶν ἑκάστου τῶν ῥυθμῶν ἀγωγαὶ ἄπειροι, ἄπειροι ἔσονται καὶ οἱ πρῶτοι, φανερὸν ἐκ τῶν ἔμπροσθεν εἰρημένων. τὸ αὐτὸ δὲ συμβήσεται καὶ περὶ τοὺς δισήμους καὶ τρισήμους καὶ τετρασήμους καὶ τοὺς λοιποὺς τῶν ῥυθμικῶν χρόνων· καθ' ἕκαστον γὰρ τῶν πρώτων τούτων ἔσται δίσημός τε καὶ τρίσημος καὶ τὰ λοιπὰ τῶν οὕτω λεγομένων ὀνομάτων.

Δεῖ οὖν ἐνταῦθα εὐλαβηθῆναι τὴν πλάνην καὶ τὴν δι' αὐτῶν γιγνομένην ταραχήν, ταχέως γὰρ ἄν τις τῶν ἀπείρων μὲν μουσικῆς καὶ τῶν τοιούτων θεωρημάτων ἃ νῦν ψηλαφῶμεν ἡμεῖς, ἐν δὲ τοῖς σοφιστικοῖς λόγοις καλινδουμένων,

ἔριδός ποτε μάργον ἔχων στόμα,

ὥς[3]) φησί που Ἴβυκος,

ἀντία δῆριν ἐμοὶ κορύσσοι[4]),

λέγων ὅτι ἄτοπον, εἴ τις ἐπιστήμην εἶναι φάσκων τὴν ῥυθμικήν, ἐξ ἀπείρων αὐτὴν συντίθησιν· εἶναι γὰρ πολέμιον πάσαις ταῖς ἐπιστήμαις τὸ ἄπειρον. Οἶμαι μὲν οὖν φανε-

---

1) ἔκ τε m v || 2) ἤ m, ἤ v || 3) ὥς om. B(aroccianus), M(agdalensis) || 4) δῆριν ἐνιοικορύσσοι B, δῆρι νενοοινορύσσοι M ||

---

1 *Frg. Par.* 2. Ἔστιν ὁ ῥυθμὸς | *Frgm. Par.* 9. ἐξ ἄρσεως καὶ θέσεως συγκείμενον σύστημα κτλ.

ρὸν εἶναί σοι, ὅτι οὐδὲν προσχρώμεθα[4a]) τῷ ἀπείρῳ πρὸς τὴν 256 ἐπιστήμην, εἰ δὲ μὴ νῦν ἔσται φανερώτατον. | Οὔτε γὰρ πόδας συντίθεμεν ἐκ χρόνων ἀπείρων, ἀλλ' ἐξ ὡρισμένων καὶ πεπερασμένων μεγέθει τε καὶ ἀριθμῷ καὶ τῇ πρὸς ἀλλήλους ξυμμετρίᾳ τε καὶ τάξει, οὔτε ῥυθμόν οὐδένα τοιοῦτον ὁρῶμεν· δῆλον δὲ, εἴπερ μηδὲ πόδα, οὐδὲ ῥυθμόν, ἐπειδὴ πάντες οἱ ῥυθμοὶ ἐκ ποδῶν τινων σύγκεινται. καθόλου[5]) δὴ νοητέον ὃς[6]) ἂν ληφθῇ τῶν ῥυθμῶν, ὅμοιον εἰπεῖν ὁ τροχαῖος[7]), ἐπὶ τῆς δέ τινος ἀγωγῆς τεθεὶς ἀπείρων ἐκείνων πρώτων ἕνα τινὰ λήψεται εἰς αὑτόν[8]). ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ περὶ τῶν δισήμων, καὶ γὰρ τούτων ἕνα λήψεται τὸν σύμμετρον τῷ ληφθέντι πρώτῳ· ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων μεγεθῶν. ὥστε εἶναι φανερὸν ὅτι οὐδέποτε εὑρηθήσεται ἡ ῥυθμικὴ ἐπιστήμη τῇ τῆς ἀπειρίας ἰδέᾳ προσχρωμένη[9]).

Δεῖ δὴ καταμαθεῖν ὅτι καὶ περὶ τῆς ἁρμονικῆς ἐπιστήμης ὁ αὐτὸς ἂν γένοιτο λόγος· φανερὸν γὰρ καὶ τοῦτο γέγονεν ἡμῖν ὅτι περὶ τῶν ξυμπάντων διαστημάτων ἄπειρα τυγχάνει τὰ μεγέθη ὄντα, ἀλλὰ τῶν ἀπείρων τούτων πυκνῶν τόδε[10]) τὸ σύστημα κατὰ τήνδε τὴν χρόαν μελῳδούμενον ἕν τι λήψεται μέγεθος τόδε[10]), ὡσαύτως δὲ καὶ τῶν ἀπείρων ἐκείνῳ ὑπερεχόντων ἕν τι λήψεται μέγεθος τόδε τὸ σύμμετρον τῷ ληφθέντι πυκνῷ. ὑπερέχον δὲ καλῶ τὸ τοιοῦτο οἷον τὸ μέσης καὶ λιχανοῦ διάστημα.

ΑΡΙϹΤΟΞΕΝΟΥ

INCERTORUM LIBRORUM FRAGMENTA.*)

I.

Quintil. instit. 1, 10, 22. Vocis rationem Aristoxenus musicus dividit in ῥυθμὸν et μέλος ἔμμετρον. quorum alterum modulatione, canore alterum ac sonis constat.

4a) προς χώμεθα M || 5) καθὸ M || 6) ὁ B M || 7) τραχέος B M || 8) αὐτὸν B, αὐτοῦ M || 9) προσχωμένη M || 10 τοδε om. M ||

---

*) Cf. p. 11.

II.

Mar. Victor. 2485. Aristoxenus autem ait non omni modo inter se composita tempora rhythmum facere, nam coitus temporum communis est rhythmo et arrhythmiae. unde si apte congruant spatia, rhythmum faciunt, si contra, arrhythmiam, ut intelligamus et in ipsa incursione temporum non fortuitam, sed certam esse disciplinam. Cf. Censor. p. 89 ed. Jahn.

III.

Dionys. comp. verb. 14. *Τῶν δὲ στοιχείων τε καὶ γραμμάτων οὐ μία πάντων φύσις, διαφοραὶ δὲ αὐτῶν. πρώτη μὲν ὡς Ἀριστόξενος ὁ μουσικὸς ἀποφαίνεται καθ' ἣν τὰ μὲν φωνὰς ἀποτελεῖ, τὰ δὲ ψόφους· φωνὰς μὲν τὰ λεγόμενα φωνήεντα, ψόφους δὲ τὰ λοιπὰ πάντα. δευτέρα δὲ καθ' ἣν τῶν φωνηέντων ἃ μὲν καθ' ἑαυτὰ ψόφους ὁποίους δή τινας ἀποτελεῖν πέφυκε, ῥοῖζον ἢ συριγμὸν ἢ ποππυσμὸν ἢ τοιούτων τινῶν ἄλλων ἤχων δηλωτικά, ἃ δέ ἐστιν ἁπάσης ἄμοιρα φωνῆς καὶ ψόφου καὶ οὐχ οἷά τε ἠχεῖσθαι καθ' ἑαυτά· ταῦτα μὲν ἄφωνά τινες ἐκάλεσαν, θἄτερα δὲ ἡμίφωνα.* Cf. schol. ad Hermog. VII, 965 W. Quintil. inst. 1, 10, 17.

IV.

Mar. Victor. 2506. Aristoxenus musicus dicit breves finales in metris si collectiores sint, eo aptiores separationi versus a sequente versu fieri.

V.

Mar. Victor. 2514. Dactylicum hexametrum. Habet autem sedes sex quas Aristoxenus musicus *χώρας* vocat. recipit autem pedales figuras tres. has Graeci dicunt *ποδικὰ σχήματα.* nam aut in sex partes dividitur per monopodiam, aut in tres per dipodiam et fit trimetrus, aut in duas per *κῶλα* duo, quibus omnis versus constat, dirimitur.

VI.

Schol. Hephaest. p. 173. *Διτρόχαιος ἢ ἀντιπαράλληλος ὁ καὶ κρητικὸς κατ' Ἀριστόξενον ἢ τροχαϊκὴ ταυτοποδία.* — *Anal. gram. ed. Keil p.* 10. *Ὁ διτρόχαιος καὶ αὐτὸς ἐκ δύο τροχαίων συγκείμενος κέκληται. τινὲς δὲ αὐτὸν καὶ παράλληλον λέγουσιν ἤγουν κρητικὸν κατ' Ἀριστόξενον, ἢ διχόρειον ἢ τροχαϊκὴν ταυτοποδίαν.*

ΡΥΘΜΙΚΩΝ ΑΝΩΝΥΜΩΝ.

I.

Dionys. comp. verb. 17. *Ὁ δὲ ἀπὸ μακρᾶς ἀρχόμενος, λήγων δὲ ἐς τὰς βραχείας δάκτυλος μὲν καλεῖται . . . Οἱ μέντοι ῥυθμικοὶ τούτου τοῦ ποδὸς τὴν μακρὰν βραχυτέραν εἶναί φασι τῆς τελείας, οὐκ ἔχοντες δὲ εἰπεῖν πόσῳ, καλοῦσιν αὐτὴν ἄλογον. Ἕτερον δὲ ἀντίστροφόν τινα τούτῳ ῥυθμὸν ὃς ἀπὸ τῶν βραχειῶν ἀρξάμενος ἐπὶ τὴν ἄλογον τοῦτον τελευτᾷ, χωρίσαντες ἀπὸ τῶν ἀναπαίστων, κύκλον καλοῦσι, παράδειγμα αὐτοῦ φέροντες τοίονδε*

κέχυται πόλις ὑψίπυλος κατὰ γᾶν.

περὶ ὧν ἂν ἕτερος εἴη λόγος.

II.

Dionys. comp. verb. 20. *Αὖθις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής. Οὐχὶ συγκατακεκύλισται τῷ βάρει τῆς πέτρας ἡ τῶν ὀνομάτων σύνθεσις; . . . Ἐπειθ' ἑπτακαίδεκα συλλαβῶν οὐσῶν ἐν τῷ στίχῳ, δέκα μέν εἰσι βραχεῖαι συλλαβαί, ἑπτὰ δὲ μόναι μακραὶ καὶ οὐδ' αὐταὶ τέλειοι. ἀνάγκη οὖν κατεσπάσθαι καὶ συστέλλεσθαι τὴν φράσιν, τῇ βραχύτητι τῶν συλλαβῶν ἐφελκομένην . . . Ὁ δὲ μάλιστα τῶν ἄλλων θαυμάζειν ἄξιον, ῥυθμὸς οὐδεὶς τῶν μακρῶν οἳ φύσιν ἔχουσι πίπτειν εἰς μέτρον ἡρῷον . . . ἐγκαταμέμικται τῷ στίχῳ πλὴν ἐπὶ τῆς τελευτῆς, οἱ δὲ ἄλλοι πάντες εἰσὶ δάκτυλοι καὶ οὗτοί γε παραδεδιωγμένας ἔχοντες τὰς ἀλόγους ὥστε μὴ πολὺ διαφέρειν ἐνίους τῶν τροχαίων. οὐδὲν δὴ τὸ ἀντιπράττον ἐστὶν εὔτροχον καὶ περιφερῆ καὶ καταρρέουσαν εἶναι τὴν φράσιν ἐκ τοιούτων συγκεκροτημένην ῥυθμῶν.*

III.

Serv. de accent. 630 (*anal. gramm. Endlicher p.* 535). Inter rhythmicos et metricos dissensio nonnulla est, quod rhythmici in versu longitudine vocis tempora metiuntur et huius mensurae modulum faciunt tempus brevissimum: in quo cum quae [in quocunque lib.] syllaba enuntiata sit, brevem vocari. Metrici autem versuum mensuram syllabis comprehen-

dunt et huius modulum syllabam brevem arbitrantur; tempus autem brevissimum intelligi quod enuntiatione(m) brevissimae syllabae cohaerens adaequaverit. Itaque rhythmici temporibus syllabas, metrici tempora syllabis finiunt.

IV.

Dionys. comp. verb. 11. Ἡ μὲν γὰρ πεζὴ λέξις οὐδενὸς οὔτ' ὀνόματος οὔτε ῥήματος βιάζεται τοὺς χρόνους οὐδὲ μετατίθησιν, ἀλλ' οἵας παρείληφε τῇ φύσει τὰς συλλαβὰς τάς τε μακρὰς καὶ τὰς βραχείας, τοιαύτας φυλάττει. ἡ δὲ ῥυθμικὴ καὶ μουσικὴ μεταβάλλουσιν αὐτὰς μειοῦσαι καὶ αὔξουσαι, ὥστε πολλάκις εἰς τὰ ἐναντία μεταχωρεῖν. οὐ γὰρ ταῖς συλλαβαῖς ἀπευθύνουσι τοὺς χρόνους, ἀλλὰ τοῖς χρόνοις τὰς συλλαβάς.

V.

Longin. ad Hephaest. 144. Διαφέρει ῥυθμοῦ τὸ μέτρον ᾗ τὸ μὲν μέτρον πεπηγότας ἔχει τοὺς χρόνους μακρόν τε καὶ βραχὺν καὶ τὸν μετὰ τοῦτον τὸν κοινὸν καλούμενον ὃς καὶ αὐτὸς πάντως μακρός ἐστι καὶ βραχύς. Ὁ δὲ ῥυθμὸς ὡς βούλεται ἕλκει τοὺς χρόνους, πολλάκις γοῦν καὶ τὸν βραχὺν χρόνον ποιεῖ μακρόν.

VI.

Mar. Victor. p. 2484. Differt autem rhythmus a metro, quod metrum in verbis, rhythmus in modulatione ac motu corporis sit. Et quod metrum pedum sit quaedam compositio, rhythmus autem temporum inter se ordo quidam. Et quod metrum certo numero syllabarum vel pedum finitum sit, rhythmus autem nunquam numero circumscribatur, nam, ut volet, protrahit tempora, ita ut breve tempus plerumque longum efficiat, longum contrahat.

VII.

Diomed. 464. Rhythmi certa dimensione temporum terminantur et pro nostro arbitrio nunc brevius arctari nunc longius provehi possunt. Pedes certis syllabarum temporibus insistunt nec a legitimo spatio unquam recedunt.

VIII.

Atil. Fortun. 2689. Inter metrum et rhythmum hoc interest, quod metrum circa divisionem pedum versatur, rhythmus circa sonum. quod etiam metron sine psalmate prolatum proprietatem suam servat, rhythmus autem nunquam sine psalmate valebit. Est etiam rhythmus et in corporali motu: quum enim histrio indecenter signum aliquod expressit, ἀρρύθμως dicimus, decenter εὐρύθμως, item si fuerit aequalitas corporis modice temperata εὔρυθμος, inaequalis vero et toris quibusdam confusa ἄρρυθμος appellatur.

IX.

Mar. Victor. 2481. Inter metricos et musicos propter spatia temporum, quae syllabis comprehenduntur, non parva dissensio est. Nam musici: non omnes inter se longas aut breves pari mensura consistere, si quidem et brevi breviorem et longa longiorem dicant posse syllabam fieri. Metrici autem: prout cuiusque syllabae longitudo ac brevitas fuerit, ita temporum spatia definiri neque brevi breviorem aut longa longiorem, quam natura in syllabarum enuntiatione protulit, posse aliquam reperiri.

Ad haec musici qui temporum arbitrio syllabas committunt in rhythmicis modulationibus aut lyricis cantionibus, per circuitum longius extentae pronuntiationis tam longis longiores, quam rursus per correptionem breviores brevibus proferunt.

Afferunt etiam exempla quae in metricis pedibus secum faciant asserentes accessione consonantium momenta temporum crescere. Tanquam Thersandrus constat duabus positione longis et brevi ultima, qui fit pes palimbacchius. Huius primam positione longam, correpta *E* littera, esse manifestum est, quam si produxeris, ut interdum etiam metrici faciunt ut pro *E* *H* graeca littera audiatur, quae semper natura longa est, fit ut etiam accedentibus duabus consonantibus longior prolixiorque videatur, quippe cum trium temporum spatio aucta sit, quae duum fuerat, cum esset per *E* correptam, nomen elatum. Item ἀμφιεσμένος, ἠμφιεσμένος. Quod in metro apud Graecos frequenter invenimus, habet enim et de natura et de positione longio-

ris syllabae incrementum. Brevem autem brevi longiorem sic intelligi volunt ut in eodem nomine THERSANDRUS: DRUS enim syllaba quum unam vocalem natura brevem habeat, tres tamen aliae consonantes cum eadem elatae non parum temporis in mora pronuntiationis occupabunt.

ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΠΕΡΙ ΟΜΟΙΟΤΗΤΩΝ.

ΈΚ ΤΟΥ Α΄.

Porphyr. ad Ptol. harm. p. 219. *Διονύσιος ὁ μουσικὸς ἐν τῷ πρώτῳ περὶ ὁμοιοτήτων λέγων ταῦτα·*

Κατὰ[1]) *μέν γε τοὺς κανονικοὺς μία σχεδὸν καὶ ἡ αὐτὴ οὐσία ἐστὶ ῥυθμοῦ τε καὶ μέλους, οἷς τό τε ὀξὺ ταχὺ δοκεῖ καὶ τὸ βαρὺ βραδύ, καὶ καθόλου δὴ τὸ ἡρμοσμένον κινήσεων τινῶν συμμετρία καὶ ἐν λόγοις ἀριθμῶν τὰ ἐμμελῆ διαστήματα· ὥστε εἴπερ ἀληθῆ τὰ ὑπὸ τούτων λεγόμενα (δοκεῖ δὲ πολλοῖς καὶ εὐδοκίμοις ἀνδράσιν, εἰσὶ δὲ καὶ οἱ ῥυθμοὶ πάντες ἐν λόγοις τισὶν ἀριθμῶν, οἱ μὲν διπλασίοις, οἱ δὲ ἴσοις, οἱ δὲ ἄλλοις τισί), τῆς αὐτῆς φύσεως δόξειεν ἂν εἶναι μέλος καὶ ῥυθμός.*

Καὶ πάλιν δόξουσι δὲ καὶ οἱ μουσικοὶ[2]) *συνεπιμαρτυρεῖν τὸ αὐτὸ τοῦτο, λέγω δὲ τὰς συμφωνίας καὶ τοὺς ποδικοὺς λόγους ἔχειν τὸ συγγενὲς καὶ οἰκεῖον. τάς τε γὰρ συμφωνίας ὑπὸ τῶν λόγων τούτων γίγνεσθαι νομίζουσι, τὴν μὲν διὰ τεσσάρων ὑπὸ τοῦ ἐπιτρίτου, τὴν δὲ διὰ πέντε ὑπὸ τοῦ ἡμιολίου, τὴν δὲ διὰ πασῶν ὑπὸ τοῦ διπλασίου*[3])*, τὴν δὲ διὰ πασῶν καὶ πέντε ὑπὸ τοῦ τριπλασίου, ὁ μέν γε ἴσος λόγος τοῦ ὁμοφώνου παρασκευαστικός ἐστιν αὐτοῖς. καὶ οἱ ῥυθμικοὶ*[4]) *πόδες κατὰ τοὺς αὐτοὺς τούτους λόγους διακεκριμμένοι τυγχάνουσι, κατὰ μὲν τὸν*[5]) *ἴσον καὶ διπλάσιον καὶ ἡμιόλιον οἱ πλεῖστοι καὶ εὐφυέστατοι, ὀλίγοι δέ τινες καὶ κατὰ τὸν ἐπίτριτον καὶ κατὰ τὸν τριπλάσιον.*

---

1) *Καὶ τὰ* lib. || 2) *κανονικοὶ* lib. || 3) *τὴν δὲ διὰ πασῶν ὑπὸ τοῦ διπλασίου* om. lib. || 4) *ῥυθμητικοὶ* lib. || 5) *τὸ* lib. ||

ΑΡΙϹΤΕΙΔΟΥ ΚΟΙΝΤΙΛΙΑΝΟΥ
ΠΕΡΙ ΜΟΥϹΙΚΗϹ.

ʼΕΚ ΤΟΥ Αʹ.

Μεταβῶμεν δὲ λοιπὸν ἐπὶ τὴν ῥυθμικὴν θεωρίαν. p. 31 Meibom.

Ῥυθμὸς τοίνυν καλεῖται τριχῶς, λέγεται γὰρ ἐπὶ τῶν ἀκινήτων σωμάτων, ὥς φαμεν εὔρυθμον ἀνδριάντα· κἀπὶ πάντων τῶν κινουμένων, οὕτω γάρ φαμεν εὐρύθμως τινὰ βαδίζειν· καὶ ἰδίως ἐπὶ φωνῆς περὶ οὗ νῦν πρόκειται λέγειν. καθόλου[1]) γὰρ τῶν φθόγγων διὰ τὴν ἀνομοιότητα[2]) τῆς κινήσεως ἀνέμφατον τὴν τοῦ μέλους ποιουμένων πλοκὴν καὶ εἰς πλάνην ἀγόντων τὴν διάνοιαν, τὰ τοῦ ῥυθμοῦ μέρη τὴν δύναμιν τῆς μελῳδίας ἐναργῆ καθίστησι[3]), παραμετροῦντα μὲν τὸν χρόνον[4]), τεταγμένως δὲ κινοῦντα τὴν διάνοιαν.

Ῥυθμὸς τοίνυν ἐστὶ σύστημά τι[5]) ἐκ γνωρίμων[6]) χρόνων κατά τινα τάξιν συγκείμενον[5]). καὶ τὰ τούτων πάθη καλοῦμεν ἄρσιν καὶ θέσιν [ψόφον καὶ ἠρεμίαν[7])]. ἄρσις μὲν οὖν ἐστι φορὰ μέρους[8]) σώματος ἐπὶ τὸ ἄνω, θέσις δὲ ἐπὶ τὸ κάτω ταὐτοῦ μέρους. ῥυθμικὴ δέ ἐστιν ἐπιστήμη τῆς τῶν προ—

1) lib.: *ῥυθμὸς τοίνυν ἐστὶ . . . . ἄρσιν καὶ θέσιν, ψόφον καὶ ἠρεμίαν. καθόλου γὰρ τῶν φθόγγων . . . τεταγμένως δὲ κινοῦντα τὴν διάνοιαν. ἄρσις μὲν οὖν ἐστι* || 2) *ὁμοιότητα* lib. licentia Martian. || 3) *καθίστησιν* M(agdalensis) B(arroccianus) || 4) *παρὰ μέρος μὲν* lib. *τὸν χρόνον* om. lib. || 5) *σύστημα ἐκ . . . συγκειμένων* lib., *τι* om. Compositio quaedam ex . . . connexa Mart. cf. *ἔστι ῥυθμὸς σύστημά τι συγκείμενον* Aristox. ap. Psell. 8 || 6) *γνωρίμων* om. lib. ex sensibilibus . . . temporibus Mart. || 7) *ἄρσιν καὶ θέσιν, ψόφον καὶ ἠρεμίαν* lib. || 8) *μέρους* MB, om. L(eidensis).

MARTIANI MINEI FELICIS CAPELLAE
de nuptiis Philologiae et Mercurii lib. IX.

4 Nunc rhythmos h. e. numeros perstringamus quoniam ipsam quoque p. 190 Meibom.
nostri portionem esse non dubium est.

14 Rhythmus igitur est compositio quaedam ex sensibilibus collata temporibus ad aliquem habitum ordinemque connexa. rursum sic definitur: numerus est diversorum modorum ordinata connexio, tempori pro ratione modulationis inserviens per id quod aut efferenda vox fuerit aut premenda et qui nos a licentia modulationis ad artem disciplinamque constringat.

Interest tamen inter rhythmum et rhythmizomenon, quippe rhythmizomenon materia est numerorum, numerus autem velut quidam artifex aut species modulationis apponitur.

ειρημένων χρήσεως. Ἅπας[1]) μὲν οὖν ῥυθμὸς τρισὶ τούτοις αἰσθητηρίοις νοεῖται· ὄψει ὡς ἐν ὀρχήσει, ἀκοῇ ὡς ἐν μέλει, ἁφῇ ὡς οἱ τῶν ἀρτηριῶν σφυγμοί. ὁ δὲ κατὰ μουσικὴν ὑπὸ
32 *δυοῖν[2]), ὄψεώς τε καὶ ἀκοῆς. ῥυθμίζεται | δὲ ἐν μουσικῇ κίνησις σώματος, μελῳδία, λέξις. τούτων δὲ ἕκαστον καὶ καθ' αὑτὸ θεωρεῖται καὶ μετὰ τῶν λοιπῶν, ἰδία[3]) τε μεθ'[4]) ἑκατέρου[5]) καὶ ἀμφοῖν ἅμα. μέλος μὲν γὰρ νοεῖται καθ' αὑτὸ μὲν τοῖς διαγράμμασι καὶ ταῖς ἀτάκτοις μελῳδίαις, μετὰ δὲ ῥυθμοῦ μόνου[6]) ὡς ἐπὶ τῶν κρουμάτων καὶ κώλων, μετὰ δὲ λέξεως μόνης ἐπὶ τῶν καλουμένων κεχυμένων ᾀσμάτων. ῥυθμὸς δὲ καθ' αὑτὸν μὲν ἐπὶ ψιλῆς[7]) ὀρχήσεως, μετὰ δὲ μέλους ἐν κώλοις, μετὰ δὲ λέξεως μόνης ἐπὶ τῶν ποιημάτων μετὰ πεπλασμένης ὑποκρίσεως οἷον τῶν Σωτάδου[8]) καί τινων τοιούτων. λέξις δὲ ὅπως μεθ' ἑκατέρου θεωρεῖται προείπομεν. ταῦτα δὲ σύμπαντα μιγνύμενα τὴν τελείαν[9]) ᾠδὴν ποιεῖ. Διαιρεῖται δὲ ὁ ῥυθμὸς ἐν μὲν λέξει ταῖς συλλαβαῖς, ἐν δὲ μέλει τοῖς λόγοις τῶν ἄρσεων πρὸς τὰς θέσεις, ἐν δὲ κινήσει τοῖς τε σχήμασι καὶ τοῖς τούτων πέρασιν ἃ δὴ καὶ σημεῖα καλεῖται.*

Μέρη δὲ ῥυθμικῆς ε΄. διαλαμβάνωμεν γὰρ περὶ πρώ-

1) *ὁ πᾶς* L, *ὁ* M B || 2) *δυεῖν* M B || 3) *ἰδίᾳ* M B || 4) *μεθ'* om. lib. || 5) *ἑκτέρου* L || 6) *μόνον* lib. || 7) *ψυχῆς* M || 8) *Σωκράτους* M B || 9) *τελείαν* om. lib., perfectam Mart. ||

Omnis igitur numerus triplici ratione discernitur, visu audituque vel tactu. visu sicut sunt ea quae motu corporis colliguntur. auditu cum ad iudicium modulationis intendimus. tactu ut ex digitis venarum exploramus indicia. Verum nobis attribuitur maxime in auditu visuque. — Sed rhythmice est ars omnis in numeris, quae numeros quosdam propriae conversionis accipiat flexusque legitimos sortiatur. Est quoque distantia inter rhythmum metrumque non parva sicut posterius memorabo. Sed quia visus auditusque numero dicti sunt accidere, hi quoque in tria itidem genera dividentur: in corporis motum, in sonorum modulandique rationem, atque in verba quae apta modis ratio colligarit. Quae cuncta sociata perfectam faciunt cantilenam. Dividitur sane numerus in oratione per syllabas, in modulatione per arsin ac thesin, in gestu figuris determinatis schematisque completur.

Verum numeri genera sunt septem. Primum de temporibus. Secundum de enumeratione verborum quae in numerum cadere non possunt quae rhythmoides i. e. similia numeris iudicantur quaeque tribus vocabulis discernuntur h. e. enrhythmon, arrhythmon, rhythmoides.

των χρόνων, περὶ γενῶν ποδικῶν, περὶ ἀγωγῆς ῥυθμικῆς, περὶ μεταβολῶν, περὶ ῥυθμοποιίας.

Πρῶτος μὲν οὖν ἐστι χρόνος ἄτομος καὶ ἐλάχιστος, ὃς[5]*) καὶ σημεῖον καλεῖται. ἐλάχιστον δὲ καλῶ τὸν ὡς πρὸς ἡμᾶς*[5]*), ὅς ἐστι πρῶτος καταληπτὸς αἰσθήσει. σημεῖον δὲ καλεῖται διὰ τὸ ἀμερὴς εἶναι. καθὸ καὶ οἱ γεωμέτραι*[6]*) τὸ παρά σφισιν ἀμερὲς σημεῖον προσηγόρευσαν. οὗτος δὲ ὁ ἀμερὴς μονά||δος οἱονεὶ χώραν ἔχει· θεωρεῖται γὰρ ἐν λέξει* 33 *περὶ μίαν*[6a]*) συλλαβήν, ἐν δὲ μέλει περὶ ἕνα*[7]*) φθόγγον ἢ περὶ ἓν διάστημα, ἐν δὲ κινήσει σώματος περὶ ἓν σχῆμα. λέγεται δὲ οὗτος πρῶτος ὡς πρὸς τὴν ἑκάστου κίνησιν τῶν μελῳδούντων*[7a]*) καὶ ὡς πρὸς τὴν τῶν λοιπῶν φθόγγων σύγκρισιν. πολλαχῶς γὰρ ἓν αὐτῶν ἕκαστος ἡμῶν προενέγκαιτο*[8]*) πρὶν εἰς τὸ τῶν δυοῖν διαστημάτων ἐμπεσεῖν μέγεθος. ἐκ δὲ τοῦ τῶν*[9]*) ἑξῆς μεγέθους, ὡς ἔφην, ἀκριβέστερον συνορᾶται.*

Σύνθετος δέ ἐστι χρόνος ὁ διαιρεῖσθαι δυνάμενος. τούτων δὲ ὁ μὲν διπλασίων ἐστὶ τοῦ πρώτου, ὁ δὲ τριπλασίων, ὁ δὲ τετραπλασίων· μέχρι γὰρ τετράδος προῆλθεν ὁ

---

5) ὃς καὶ σημεῖον . . . ὡς πρὸς ἡμᾶς om. M || 6) καὶ οἱ γεωμέτραι καθὸ M B || 6 a) μίαν om. lib || 7) ἕνα om. lib || 7 a) ἑκάστου μελῳδούντων lib, cf. ἕκαστος ἡμῶν προενέγκαιτο. Unnöthig Meibom μελῳδουμένων || 8) προσενέγκαιτο lib || 9) τούτων M B ||

Tertium de pedibus. Quartum de eorum genere. Quintum est quod agogen rhythmicam nominamus i. e. quo genere numerus modique du-| cantur. Sextum de conversionibus. Ultimum rhythmopoeia i. e. quem- 191 admodum procreatio numeri possit effingi.

Primum igitur tempus est quod in morem atomi nec partes nec momenta recisionis admittit, ut est in geometricis punctum, in arhithmeticis monas (i. e. singularis quaedam ac se ipsa natura contenta). Sed numerus in verbis per syllabam, in modulatione per sonum aut per spatium quod fuerit singulare, in gestu per incipientem corporis motum quod schema diximus invenitur. Atque hoc erit brevissimum tempus quod insecabile memoravi.

Compositum vero quod potest dividi et quod a primo aut duplum est aut triplum aut quadruplum. Eatenus enim tempus omne numeri profertur atque ei finis est qui plenae rationis est terminus. Atque in hoc numerus

ῥυθμικὸς χρόνος, καὶ γὰρ ἀναλογεῖ τῷ πλήθει τῶν τοῦ τόνου διέσεων καὶ πρὸς τὴν διαστηματικὴν φωνὴν εὐφυῶς[1]) ἔχει.

Τούτων δὴ τῶν χρόνων οἱ μὲν ἔρρυθμοι λέγονται, οἱ δὲ ἄρρυθμοι, οἱ δὲ ῥυθμοειδεῖς.

Ἔρρυθμοι μὲν οἱ ἔν τινι λόγῳ πρὸς ἀλλήλους σώζοντες τάξιν, οἷον διπλασίονι, ἡμιολίῳ καὶ[2]) τοῖς τοιούτοις. λόγος γάρ ἐστι δύο μεγεθῶν ὁμοίων ἢ[3]) ἀνομοίων ἡ πρὸς ἄλληλα σχέσις.

Ἄρρυθμοι δὲ οἱ παντελῶς ἄτακτοι καὶ ἀλόγως συνειρόμενοι.

Ῥυθμοειδεῖς δὲ οἱ μεταξὺ τούτων καί πῃ μὲν τάξεως τῶν ἐρρύθμων, πῇ δὲ τῆς ταραχῆς τῶν ἀρρύθμων
31 μετειληφότες. τούτων δὲ οἱ μὲν || στρογγύλοι καλοῦνται οἱ μᾶλλον τοῦ δέοντος ἐπιτρέχοντες, οἱ δὲ περίπλεῳ οἱ πλέον ἤδη τὴν βραδύτητα διὰ συνθέτων φθόγγων ποιούμενοι.

Ἔτι τῶν χρόνων οἱ μὲν ἁπλοῖ οἳ καὶ ποδικοὶ καλοῦνται, οἱ δὲ πολλαπλοῖ.

---

1) ἐκ φύσεως M B. ἐκ φῦϛ L || 2) καὶ om. L || 3) ὁμοίων ἢ om. lib || 4) οἱ μὲν ἁπλοῖ, οἱ δὲ πολλαπλοῖ οἳ καὶ ποδικοὶ καλοῦνται lib. simplicia sunt quae podica etiam perhibentur Mart. ||

---

toni similis invenitur. Ut enim ille per quattuor species h. e. diesis dividitur, ita hic etiam quaternaria temporum modulatione concluditur.

Sed eorum temporum quae ad numeros copulantur alia sunt quae enrhythma tempora nominantur, alia quae arrhythma, tertia quae rhythmoide perhibentur.

Et enrhythma quidem sunt quae ratione certa ordinem servant ut in duplici vel hemiolio vel in aliis quae alia ratione iunguntur.

Arrhythma sunt quae sibi nulla omnino lege consentiunt ac sine certa ratione coniuncta sunt.

Rhythmoides vero in aliis numerum servant, in aliis despiciunt. Quorum temporum alia strongyla h. e. rotunda perhibentur, alia peripleo. Et rotunda sunt quae proclivius et facilius, quam gradus quidam atque ordo legitimus expetit, praecipitantur, peripleo vero quae amplius quam decet moras compositae modulationis innectunt, seque ipsa tardiore pronuntiatione suspendunt.

Sed temporum alia simplicia sunt quae podica etiam perhibentur.

Πούς μὲν οὖν ἐστι μέρος τοῦ παντὸς ῥυθμοῦ, δι' οὗ τὸν ὅλον καταλαμβάνομεν. τούτου δὲ μέρη δύο· ἄρσις καὶ θέσις. διαφοραὶ δὲ ποδῶν ζ'·

κατὰ μέγεθος ὡς οἱ τρίσημοι τῶν δισήμων διενηνόχασι.

κατὰ γένος ὡς ὁ ἴσος τοῦ[5]) *ἡμιολίου καὶ διπλασίονος·*

συνθέσει ᾗ τοὺς μὲν ἁπλοῦς εἶναι συμβέβηκεν ὡς τοὺς δισήμους, τοὺς δὲ συνθέτους ὡς τοὺς δωδεκασήμους. ἁπλοῖ μὲν γάρ εἰσιν οἱ εἰς χρόνους διαιρούμενοι, σύνθετοι δὲ οἱ καὶ εἰς πόδας ἀναλυόμενοι.

τετάρτη ἡ τῶν ῥητῶν ὧν ἔχομεν[6]) *λόγον εἰπεῖν τῆς ἄρσεως πρὸς τὴν θέσιν, καὶ ἀλόγων ὧν οὐκ ἔχομεν διόλου*[7]) *τὸν λόγον τὸν αὐτὸν τῶν χρονικῶν μερῶν εἰπεῖν πρὸς ἄλληλα.*

Πέμπτη δέ ἐστιν ἡ κατὰ διαίρεσιν ποιάν, ὅταν[8]) *ποικίλως διαιρουμένων τῶν συνθέτων, ποικίλους*[9]) *τοὺς ἁπλοῦς γίνεσθαι συμβαίνῃ*[1]).

Ἕκτη ἡ κατὰ τὸ σχῆμα τὸ ἐκ τῆς διαιρέσεως ἀποτελούμενον.

Ἑβδόμη ἡ κατὰ ἀντίθεσιν, ὅταν δύο ποδῶν λαμ-

---

5) *ὁ ἴσος τοῦ* om lib. *ὡς οἱ τρίχρονοι ἡμιολίον* L || 6) *μέλλομεν* lib || 7) *δι' ὅλου* L || 8) *ὅτι* lib || 9 *ποικίλην* B || 1) *συμβαίνει* MB ||

Pes vero est numeri prima progressio per legitimos et necessarios sonos iuncta. cuius partes duae sunt, arsis et thesis. *Arsis est elevatio, thesis depositio vocis ac remissio.* Sed pedum differentiae sunt septem:

Per magnitudinem cum alios simplices, alios multiplices pedes ponimus, et simplices qui|dem ut est pyrrhichius, compositi vero ut sunt 192
paeones vel eorum pares. . . . .

. . . .

et simplices quidem dicuntur qui temporibus dividuntur, compositi autem qui in pedes etiam resolvuntur.

Alios vero alogos h. e. irrationabiles nominamus quorumque ratio nulla praestatur sed incondita quaedam compositio profertur.

Alia deinde differentia est quae per divisionem quaeritur qualis existit h. e. *ποία* cum varie et multipliciter ea quae connexa fuerint dividuntur. Atque (illa qua) simplices pedes esse multiplices nominamus.

Alia est quae per divisionem fieri consuevit.

Septima quae per oppositionem fit i. e. quum duobus pedibus acceptis unus habet prolixius tempus, quod praecedit ex ordine. illud autem

βανομένων ὁ μὲν ἔχῃ τὸν μείζονα χρόνον καθηγούμενον, ἑπόμενον δὲ τὸν ἐλάττονα, ὁ δὲ ἐναντίως.

Γένη τοίνυν ἐστὶ ῥυθμικὰ τρία, τὸ || ἴσον, τὸ ἡμιόλιον καὶ[2]) *τὸ διπλάσιον (προςτιθέασι δέ τινες καὶ τὸ ἐπίτριτον) ἀπὸ τοῦ μεγέθους τῶν χρόνων συνιστάμενα. ὁ μὲν γὰρ α΄ πρὸς ἑαυτὸν*[3]) *συγκρινόμενος τὸν τῆς ἰσότητος γεννᾷ λόγον, ὁ δὲ β΄ πρὸς α΄*[4]) *τὸν διπλάσιον, ὁ δὲ γ΄*[5]) *πρὸς β΄*[6]) *τὸν ἡμιόλιον, ὁ δὲ δ΄ πρὸς γ΄*[7]) *τὸν ἐπίτριτον.*

Τὸ μὲν οὖν ἴσον ἄρχεται μὲν ἀπὸ δισήμου, πληροῦται δὲ ἕως ἑκκαιδεκασήμου[8]) *διὰ τὸ ἐξασθενεῖν ἡμᾶς τοὺς μείζους τοῦ τοιούτου γένους διαγινώσκειν ῥυθμούς.*

---

2) *καὶ* om L || 3) *εἴς ἑαυτῷ* M B, *εἰς ἑαυτὸν* L || 4) *ὁ δὲ δεύτερος πρὸς τὸν ἕνα* lib || 5) *ὁ δὲ τρία* M B || 6) *πρὸς τὰ δύο* lib || 7 *τέσσαρα πρὸς τὸν τρία* M B || 8) *ἑκδεκασήμου* L ||

---

tempus quod insequitur angustius, vel cum per contrarium ordinem tempora praedicta vertuntur.

Rhythmica vero genera sunt tria quae alias dactylica, iambica, paeonica nominantur, alias aequalia [alias] hemiolia duplicia. Denique etiam epitritus sociatur. Etenim unus semper quum sibi fuerit aptatus ut aequalis convenit. tria vero ad duo numerus hemiolius est. duplex vero qui fuerit ad singularem geminam rationem tam syllabarum quam temporum servat. Quattuor vero ad tria epitriti modum facit. Sed quae aequalia diximus eadem dactylica esse dicemus. denique in dactylico genere signa aequali sibi iure nectuntur. verum ad alterum vel ad numerum geminum duo velut forte aequalitas numerosa decurret. Sequitur iambicum genus quod diplasion superius expressi in quo pedum signa duplicem rationem ad invicem servant, sive unus ad duo sive (duo) ad quattuor gemini vel quidquid ad duplum currit. Hemiolium sane quod paeonicum memoratur tunc est quum pedum signa hemiolii rationem iusque sectantur ut ad duo tres sunt. Accidit autem etiam in epitriti ratione saepe numerus quum pes in eo accipitur qui fit ad tres quattuor. Sed iam ad ordinem redeamus.

Aequale est igitur numeri genus quod a disemo usque in sedecim pedes procedit, disemus autem appellatur pes qui per arsin et thesin primus constare dicitur, ut est leo.

Τὸ δὲ διπλάσιον ἄρχεται μὲν ἀπὸ τρισήμου, περαιοῦται δὲ ἕως ὀκτωκαιδεκασήμου, οὐκέτι γὰρ τῆς τοῦ τοιούτου ῥυθμοῦ φύσεως ἀντιλαμβανόμεθα.

Τὸ δὲ ἡμιόλιον ἄρχεται μὲν ἀπὸ πεντασήμου, πληροῦται δὲ ἕως πεντεκαιεικοσασήμου[9]). μέχρι γὰρ τοσούτου τὸν τοιοῦτον ῥυθμὸν τὸ αἰσθητήριον[1]) καταλαμβάνει.

Τὸ δὲ ἐπίτριτον ἄρχεται μὲν ἀπὸ ἑπτασήμου, γίνεται δὲ ἕως[2]) τεσσαρεςκαιδεκασήμου[3]). σπάνιος δὲ ἡ χρῆσις αὐτοῦ.

Ἔστι δὲ καὶ ἄλλα γένη ἅπερ ἄλογα καλεῖται. οὐχὶ τῷ μηδένα λόγον ἔχειν, ἀλλὰ τῷ μηδενὶ τῶν προειρημένων[4]) λόγων οἰκείως ἔχειν, κατὰ ἀριθμοὺς δὲ μᾶλλον ἢ κατὰ τὰ εἴδη[5]) ῥυθμικὰ σώζειν τὰς ἀναλογίας.

Τῶν ῥυθμῶν τοίνυν οἱ μέν εἰσι σύνθετοι, οἱ δὲ ἀσύνθετοι, οἱ δὲ μικτοί[7])· σύνθετοι μὲν οἱ ἐκ δύο γενῶν ἢ || 36 καὶ πλειόνων συνεστῶτες, ὡς οἱ δωδεκάσημοι ⏑–|–⏑|⏑–|⏑–[6]). ἀσύνθετοι δὲ οἱ ἑνὶ γένει ποδικῷ χρώμενοι ὡς οἱ τετράσημοι –⏑⏑. μικτοὶ δὲ[7a]) οἱ ποτὲ μὲν εἰς χρόνους, ποτὲ δὲ

9) ὡς πέντε καὶ εἰκοσασήμου L || 1) αἰσθητικὸν M B || 2) ὡς L || 3) τεσσάρων καὶ δεκασήμου B L || 4) προκειμένων M B || 5) κατὰ εἴδη L || 6) ⏑ – | – ⏑ | – – | ⏑ ⏑ lib || 7) οἱ δὲ μικτοί om. lib. alii permixti Mart. || 7 a) ἀσύνθετοι μὲν οἱ ἑνὶ .... τετράσημοι, σύνθετοι δὲ οἱ ἐκ δύο ..., μικτοὶ δὲ . . . L ||

Duplum vero | incipit a trisemo, decem et octo autem syllabas in 193 finem usque deducit.

Hemiolium sane a pentasemo ducit exordium, impletur autem in XV numero.

Epitritus ab heptasemo principium facit, quatuordecim similibus idem ponens, cuius difficilis est usus. — *Atque hos quidem omnes numerorum ordines ideo memoravimus ut singulorum leges per universa serventur.*

Sed numerorum alii sunt compositi, alii incompositi, *alii permixti.* Et compositi e duobus generibus vel pluribus cohaeserunt, incompositi qui uno pedum genere consistunt ut sunt tetrasemi, mixti vero qui aliquando in pedes, aliquando in numeros resolvuntur, ut in hexasemo numero accipere debemus. At vero eorum qui compositi esse dicuntur

εἰς ῥυθμοὺς ἀναλυόμενοι ὡς οἱ ἑξάσημοι ⏑ – | – ⏑. τῶν δὲ συνθέτων[8]) οἱ μέν εἰσι κατὰ συζυγίαν, οἱ δὲ κατὰ περίοδον. καὶ συζυγία[9]) μὲν οὖν ἐστι δύο ποδῶν ἁπλῶν καὶ ἀνομοίων σύνθεσις ⏑ – | ⏑ ⏑· περίοδος δὲ πλειόνων ⏑ – | ⏑ ⏑ | – ⏑.

Τῶν δὲ ποδικῶν γενῶν πρῶτόν ἐστι διὰ τὴν ἰσότητα τὸ δακτυλικόν, περὶ οὗ πρῶτον λέγωμεν[1]). Ἐν τῷ δακτυλικῷ γένει ἀσύνθετοι μέν εἰσι ῥυθμοὶ ἕξ· ἁπλοῦς προκελευσματικὸς ἐκ βραχείας θέσεως καὶ βραχείας ἄρσεως, προκελευσματικὸς διπλοῦς ἐκ δύο βραχειῶν ἐπὶ θέσιν καὶ δύο βραχειῶν ἐπ' ἄρσιν, καὶ ἀνάπαλιν, ἀνάπαιστος ἀπὸ μείζονος ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ δύο

8) *ἀσυνθέτων* L || 9) *κατὰ συζυγίαν* lib || 1) *λέγοιμεν* B, *λέγομεν* M L ||

alii per copulas, alii vero per periodum colligantur. Etenim syzygia i. e. copula duorum pedum in unum est ascripta connexio qui [in]dissimiles sibi positi esse videntur. Periodos sane est pedum compositio plurimorum quique dissimiles sibi impares(que) sociantur. *Dissimilitudinum sane differentiae tres erunt, per magnitudinem, per genus, per oppositionem. Per magnitudinem cum e disemo vel tetrasemo componitur numerus. Per genus cum diplasium aut hemiolium simul iungimus vel quod ex pluribus aequaliter copulatur. Per oppositionem i. e. per antithesin cum aut primos disemos ponimus, insequentibus long[e pot]ioribus, aut tetrasemos disemis insequentibus applicamus. Verum notum esse conveniet, unum etiam pedem posse sufficere ad complendam periodon, si solus caeteris inaequalis inseritur.*

Sed eorum quae in pedem recidunt, dactylicum genus primum est. In quo genere pedes incompositi vocabuntur, qui numero sunt sex i.e. proceleusmaticus, dactylus anapaestus, spondeus simplex et spondeus maior. Ac proceleusmaticus quidem est qui et positionem brevem et elationem brevem retinet. utetur autem hic idem tetrasemo frequentius. Namque et disemus huius i. e. qui duobus temporibus impletur proceleusmaticus quidem, sed brevior nominatur, ille vero maior est qui ex quattuor
191 brevibus efficitur. At vero | brevior i. e. disemus *συνεχὴς* vocatur quia ipsa assiduitas et frequentia comprehendentis se invicem syllabae, nec magnitudinem aliquam nec modum divisae potestatis extendit, ideoque eo raro uti decet, ne assiduitas brevis syllabae carmen ipsum quod cum dignitate aliqua proferri oportet incidat. In permixtione vero aliorum pedum qui longiores ponuntur decenter aptatur, ut illorum prolixam moram interveniente sua celeritate compenset. quare proceleusmaticus

βραχειῶν ἄρσεων, ἀνάπαιστος ἀπ' ἐλάσσονος ἐκ δύο βραχειῶν ἄρσεων καὶ μακρᾶς θέσεως, ἁπλοῦς σπονδεῖος ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ μακρᾶς ἄρσεως. σπονδεῖος μείζων[2]) ὁ καὶ διπλοῦς ἐκ τετρασήμου θέσεως καὶ τετρασήμου ἄρσεως.

Κατὰ δὲ συζυγίαν γίνονται ῥυθμοὶ δύο ὧν ὁ μὲν ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος, ὁ δὲ ἀπ' ἐλάσσονος καλεῖται. καὶ ὁ μὲν ἀπὸ μείζονος συνίσταται ἐξ ἁπλοῦ σπονδείου καὶ προκελευσματικοῦ δισήμου· ὁ δὲ ἐναντίως[3]).

Δάκτυλος[4]) μὲν οὖν ἐκλήθη διὰ τὴν τῶν συλλαβῶν
τάξιν, ἀναλογοῦσαν τοῖς μέρεσι τοῦ δακτύλου· ἀνάπαι-
στος δὲ ἢ διὰ τὸ ἀνάπαλιν τε||τάχθαι, ἢ διὰ[5]) τὸ τὴν φωνὴν 37
διαθεῖν μὲν[6]) τὰς βραχείας, ἀναπαύεσθαι δὲ καταντῶσαν

---

2) καὶ μακρᾶς θέσεως· ἁπλοῦς σπονδεῖος ἐκ om. L. καὶ μακρᾶς θέσεως καὶ μακρᾶς ἄρσεως σπονδεῖος ἁπλοῦς. σπονδεῖος μείζων M B || 3) ἐναντίος L || 4) δακτυλικὸς L || 5) διὰ om. lib || 6) μὲν διαθεῖν L ||

---

qui ad numeros aptatur quadrisemo exordium debet accipere. Anapaestus qui vocatur minor accipiet elationem pedis unius temporis, positionem vero duorum temporum faciet. Monochronon quippe dicitur tempus etiam cum longa ponitur, quae longa duo tempora recipere consuevit: vel quum tria tempora simul brevia collocantur, vel quum sunt quattuor numero quae omnia ad comparationem longae syllabae computantur. Igitur maior anapaestus elationem quidem suscipiet quae monochronos esse dicatur, positionem dichronon habere monstratur. Quare utriusque temporis quod in positione fuerit aequali sibi posito oportet elationis geminum tempus accipere. Ita tamen ut utroque insequente tempore par priori esse videatur. Quare anapaestus ἀπὸ μείζονος dactylicus a nobis esse dicitur, at vero anapaestus quae ἀπ' ἐλάσσονος nominatur ex duabus brevibus quae in elatione sint et ex una quae in positione sit copulatur. Simplex vero spondeus erit qui ex producta tam arsi quam thesi iungitur, maior vero qui quaternariam non solum elationem sed positionem etiam videtur admittere.

Per copulam vero duplices accedunt numeri. quoniam alter ex maiore erit ionico alter ex minore. Atque ille qui ex maiore procedit constabit ex spondeo simplici vel proceleusmatico quem disemum esse non dubium est. Qui vero ex minore est contrarium facit. Atque hi quidem in dactylico genere ponentur rhythmi incompositi ac compositi, qui septem numero omnes erunt.

Dactylus igitur est dictus quia ordinem syllabarum consimilem di-
gito hominis informat. Anapaestus vero quia per ordinem redeat | sur- 195

ἐπὶ τὴν μακράν. προκελευσματικὸς δέ, ὁ καὶ πυρρίχιος, ἀπὸ τοῦ κἂν ταῖς πυρρίχαις κἂν τοῖς ἀγῶσιν αὐτοῖς χρῆσθαι. σπονδεῖος δὲ διὰ τὸ ἐν[7]) ταῖς σπονδαῖς αὐτὸν ᾄδεσθαι. ἰωνικὸς[8]) δὲ διὰ τὸ τοῦ ῥυθμοῦ φορτικόν, ἐφ' ᾧ[8]) καὶ οἱ Ἴωνες ἐκωμῳδήθησαν. περὶ μὲν οὖν τοῦ δακτυλικοῦ ταῦτα.

Ἐν δὲ τῷ ἰαμβικῷ γένει ἁπλοῖ μὲν πίπτουσιν οἵδε ῥυθμοί. ἴαμβος ἐξ ἡμισείας ἄρσεως καὶ διπλασίου θέσεως. τροχαῖος ἐκ διπλασίου θέσεως καὶ βραχείας ἄρσεως. ὄρθιος ὁ[9]) ἐκ τετρασήμου ἄρσεως καὶ ὀκτασήμου θέσεως. τροχαῖος σημαντὸς[1]) ὁ ἐξ ὀκτασήμου θέσεως καὶ τετρασήμου ἄρσεως.

Σύνθετοι δὲ οἱ κατὰ συζυγίαν βακχεῖοι δύο, ὧν ὁ μὲν πρότερον ἔχει τὸν ἴαμβον, δεύτερον δὲ τὸν τροχαῖον· ὁ δὲ ἐναντίως. κατὰ δὲ περίοδον ιβ'. τέσσαρες μὲν

---

7) ἐπὶ M B || 8) ἰωνικοὶ M B || 8) ὧν M B || 9) ὁ om. L || 1) σημαντικὸς M B ||

---

sum. Pyrrhichius vero i. e. proceleusmaticus quia hic assiduus vel in certamine vel in ludo quodam puerili
Spondeus quia plerumque (σπονδαῖς) inservit. Ionicus sane propter numerorum inaequalem sonum, habet enim duas longas duasque correptas, quo pedum carmine multi saepe reprehensi sunt. Haec de dactylicis satis.

Nunc iambica memoremus. In quo genere numeri incompositi erant quattuor, compositi per copulam duo, at vero per periodum sunt duodecim. Qui igitur incompositi erant hi sunt: iambus ex dimidia elatione et positione quae gemina est. Trochaeus ex duplici et positione et elatione quae brevis est. Orthius qui ex tetrasemi elatione i. e. arsi et octasemi positione constabit, ita ut duodecim tempora hic pes recepisse videatur. Atque habet propinquitatem aliquam cum iambico pede. quattuor enim primis temporibus ad iambum consonat, reliquis octo temporibus adiunctis. Dehinc trochaeus qui semanticus dicitur i. e. qui e contrario octo primis positionibus constet, reliquis in elationem quattuor brevibus arctetur.

Compositi sane sunt qui per copulam colliguntur. sunt autem hi. Bacchius qui ex trochaeo deducit auspicium, fine autem iambici terminatur. Qui vero bacchius est ab iambo principia sortitur atque a contrario his quos diximus pedibus aptabitur. Per periodum vero est quod velut per se certam viam provenit. in hoc genere quum sint duodecim

ἐξ ἑνὸς ἰάμβου καὶ τριῶν τροχαίων. τούτων[2]) ὁ μὲν πρῶ-
τον τὸν ἴαμβον ἔχων καλεῖται τροχαῖος ἀπὸ ἰάμβου,
ὁ δὲ δεύτερον τροχαῖος ἀπὸ βακχείου, ὁ δὲ τρίτον
βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου, ὁ δὲ τέταρτον ἴαμβος ἐπί-
τριτος. τέσσαρες δὲ ἕνα τροχαῖον, τοὺς δὲ λοιποὺς ἰάμ-
βους ἔχοντες· ὁ μὲν οὖν πρῶτον ἔχων τροχαῖον, τοὺς δὲ
λοιποὺς ἰάμβους καλεῖται ἴαμβος ἀπὸ τροχαίου, ὁ δὲ
δεύτερον ἴαμβος ἀπὸ βακχείου ἢ μέσος βακχεῖος, ὁ δὲ ‖
τρίτον βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου, ὁ δὲ τέταρτον τροχαῖος 38
ἐπίτριτος. τέσσαρες δὲ δύο τροχαίους, ἴσους δὲ ἰάμ-
βους, ἤτοι κατὰ τὸ ἑξῆς κειμένους ἢ τοὺς μὲν περιέχοντας,
τοὺς δὲ περιεχομένους. ὁ μὲν οὖν πρώτους τοὺς ἰάμβους
ἔχων, ἑπομένους δὲ τοὺς τροχαίους λέγεται ἁπλοῦς βακ-
χεῖος ἀπὸ ἰάμβου, ὁ δὲ τοὺς τροχαίους προηγουμένους
ἔχων, ἑπομένους δὲ τοὺς ἰάμβους ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ
τροχαίου, ὁ δὲ περιεχομένους τοὺς ἰάμβους μέσος ἴαμ-
βος, ὁ δὲ τοὺς τροχαίους μέσος τροχαῖος.

---

2) τούτον L ‖

---

numero, quattuor quidem per singulas periodos accipere docetur, unum
iambum ac tres trochaeos. Ac de iisdem quattuor, primum quidem
quod iambum habere monstratur, trochaeus ab iambo denominatur.
qui vero rhythmus secundum iambum recipiet, a bacchio trochaeus vo-
cabitur. qui vero iambum tertium recipit, bacchius a trochaeo poterit
nominari, ille vero qui quartum admittit iambum, appellatur epitritus
iambus. Eorum vero qui ex uno trochaeo fiunt, primus iambus a
trochaeo appellatur. secundus iambus a bacchio dicitur aut certe
bacchius medius poterit nominari. qui vero tertium recipit, bacchius
ab iambo nominatur. qui vero quartum recipit tro|chaeum, epitritus 196
trochaeus appellatur. Octo vero (his qui accedunt) quattuor de his quos
duodecim diximus per periodum, illi esse dicuntur qui binos trochaeos
atque iambos per periodum servant. atque ille qui primos trochaeos
recipit, duplex bacchius a trochaeo esse dicitur. qui vero secundos
trochaeos habebit, duplex bacchius ab iambo nominatur. quum autem
trochaei medii collocantur, trochaeus medius iure dicetur. quum au-
tem in medio iambi, medius iambus vocatur. Omnes vel qui incom-
positi per periodon vel qui per copulam colligantur, rhythmi decem
et octo numerati sunt.

Ἴαμβος μὲν οὖν ἐκλήθη ἀπὸ τοῦ ἰαμβίζειν ὅ ἐστι λοιδορεῖν, παρὰ τὸν ἰὸν εἰρημένον[3])· πρὸς τοῦτο γὰρ ὁ ῥυθμὸς διὰ τὸ λογοειδὲς καὶ τὴν ἀνισότητα τῶν αὐτοῦ μερῶν πρόςφορος. τροχαῖος δὲ ἀπὸ τοῦ τὴν βάσιν ἐπίτροχον ποιεῖσθαι. ὁ δὲ ὄρθιος διὰ τὸ σεμνὸν τῆς ὑποκρίσεως καὶ βάσεως. σημαντὸς δὲ ὅτι βραδὺς ὢν τοῖς χρόνοις ἐπιτεχνηταῖς[4]) χρῆται σημασίαις, παρακολουθήσεως ἕνεκα[5]) διπλασιάζων τὰς θέσεις. βακχεῖος δὲ ἐκλήθη ἀπὸ τοῦ τοῖς βακχείοις ἁρμόζειν μέλεσιν[6]). αἱ δὲ εἰδικαὶ τούτων σχέσεις ἀπὸ τῶν ποδικῶν τάξεων τὴν ὀνομασίαν εἰλήφασιν.

Ἐν δὲ τῷ παιωνικῷ γένει ἀσύνθετοι μὲν γίνονται πόδες δύο, παίων διάγυιος[7]) ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ βραχείας καὶ μακρᾶς ἄρσεως. παίων ἐπιβατὸς[8]) ἐκ μακρᾶς
39 *θέσεως καὶ μα||κρᾶς ἄρσεως καὶ δύο μακρῶν θέσεων καὶ μακρᾶς ἄρσεως[9]). διάγυιος μὲν οὖν εἴρηται οἷον δίγυιος, δύο γὰρ χρῆται σημείοις. ἐπιβατὸς δὲ ἐπειδὴ τετράσι χρώμενος μέρεσιν ἐκ δυοῖν ἄρσεων καὶ δυοῖν διαφόρων θέσεων γίνεται.*

---

3) *εἰρημένος* lib || 4) *ἐπὶ τεχνηταῖς* MB || 5) *ἕνεκε* L || 6) *μέλεσι* L || 7) *διάγιρος* L || 8) *ἐπιβαλὸς* L || 9) *καὶ δύο μακρῶν θέσεων* add. L ||

Sed iambus dictus est ab eo quod iambizein Graeci detrahere dixerunt, et hoc carmine quibusque veteres detrahebant. item hoc nomen est ab eo, quod venena maledicti aut livoris infundat. Trochaeus vero ab eo dictus quod celerem reversionem faciat veluti rota. Orthius propter honestatem positionis est nominatus. Semanticus sane quia quum sit tardior tempore significationem ipsam productae et remanentis cessationis effingit. Bacchii vero sunt dicti quod bacchicis maxime sonis congruunt. isque bacchius ludus est qui illis carminibus aptatur.

In eo vero genere quod paeonicum nominatur incompositi duo rhythmi esse dicuntur. quorum unus paeon diagyios appellatur ex longa positione (et brevi) et longa elatione. alter vero epibatus i. e. in thesi duplici positione producta, et arsi longiore iungitur. Hi sunt paeonici generis numeri quos incompositos esse praediximus. Neque vero per coniunctionem h. e. syzygian neque per periodum in isto genere rhythmus accedit. Inde diagyios quidam dictus est i. e. quasi duplicia membra discernat. Epibatus autem quia membris veluti utens quattuor et duabus diversitatibus copulatur.

Μιγνυμένων δὴ τῶν γενῶν τούτων, εἴδη ῥυθμῶν γίνεται πλείονα. δύο μὲν δοχμιακά, ὧν τὸ μὲν συντίθεται ἐξ ἰάμβου καὶ παίωνος διαγυίου, τὸ δὲ δεύτερον ἐξ ἰάμβου καὶ δακτύλου καὶ παίωνος, εὐφυέστεραι γὰρ αἱ μίξεις αὗται κατεφάνησαν. δόχμιοι δὲ ἐκαλοῦντο διὰ τὸ ποικίλον καὶ ἀνόμοιον καὶ μὴ κατ' εὐθὺ θεωρεῖσθαι τῆς ῥυθμοποιίας.

Γίνονται δὲ καὶ οἱ καλούμενοι προσοδιακοί. τούτων δὲ οἱ μὲν διὰ τριῶν συντίθενται, ἐκ πυρριχίου καὶ ἰάμβου καὶ τροχαίου· οἱ δὲ διὰ τεσσάρων, ἰάμβου τῇ προειρημένῃ τριποδίᾳ[1]*) προςτιθεμένου. οἱ δὲ δύο συζυγιῶν, βακχείου τε καὶ ἰωνικοῦ τοῦ ἀπὸ μείζονος*[2]*).*

Εἰσὶ δὲ καὶ ἄλογοι χορεῖοι β'· ἰαμβοειδὴς ὃς συνέστηκεν ἐκ μακρᾶς ἄρσεως καὶ δύο θέσεων. καὶ τὸν μὲν ῥυθμὸν ἔοικεν ἰάμβῳ[3]*). τὰ δὲ τῆς λέξεως μέρη δακτύλῳ*[4]*).*

---

1) *προποδίᾳ* M B ‖ 2) Aristides hätte schreiben müssen: *τούτων δὲ οἱ μὲν διὰ τριῶν συντίθενται, ἐξ ἰάμβου καὶ πυρριχίου καὶ τροχαίου· οἱ δὲ διὰ τεσσάρων, ἰάμβου τῇ προειρημένῃ τριποδίᾳ προςτιθεμένου· οἱ δὲ διὰ δύο συζυγιῶν, ἰωνικοῦ τε τοῦ ἀπὸ μείζονος καὶ βακχείου* ‖ 3) *δακτύλῳ* lib ‖ 4) *λέξεως μέρη κατὰ τὸν αριθμὸν ἰάμβῳ* lib, eine Wiederholung der Worte *καὶ τὸν ῥυθμὸν (ἔοικεν) ἰάμβῳ* ‖

Verum haec genera quum permixta fuerint in speciebus numerorum primae species erunt istae quae dochmiacae nominantur. E quibus prius quod fuerit hac lege componitur ut sit ex iambo et paeone qui diagyios vocatur. hunc ΑΥCΙΤΜ, posteriores creticum cognominarunt. Secunda est species quae ex iambo, dactylico et paeone constare monstratur. | Qui autem deducti numeri nominantur, propter as- 197
siduum et compositum sonum appellari videntur.

Fiunt autem numeri qui et prosodiaci vocantur. quorum alii per ternos pedes fiunt, pyrrhichio, iambo et trochaeo. alii vero quattuor, ut his tribus pedibus iambus primus aptetur. alii vero ex duabus syzygiis i. e. copulis bacchio et ionico apo meizonos constare consuerunt.

Sunt sane qui etiam irrationabiles esse dicuntur quos alogos vocitamus quos etiam chorios appellare consuevimus. sunt autem numero duo, quorum alter diiambi figuram respicit et constat ex elatione quae longa est et duabus positionibus. et numero quidem est ad dactylicum similis, partibus vero ad numerum ionicum iungitur et iambi-

ὁ δὲ τροχαιοειδὴς ἐκ δύο θέσεων[5]) καὶ μακρᾶς ἄρσεως[6]) κατ' ἀντιστροφὴν τοῦ προτέρου.

Εἰσὶ δὲ καὶ ἕτεροι ῥυθμοὶ μικτοὶ[7]) τὸν ἀριθμὸν ἕξ. κρητικὸς ὃς συνέστηκεν ἐκ τροχαίου θέσεως καὶ τροχαίου ἄρσεως, δάκτυλος κατὰ ἴαμβον ὃς σύγκειται ἐξ ἰάμβου θέσεως[8]) καὶ ἰάμβου ἄρσεως, δάκτυλος κατὰ βακχεῖον
40 τὸν ἀπὸ τρο||χαίου[9]) ὃς γίνεται ἐκ τροχαίου θέσεως καὶ ἰάμβου ἄρσεως, δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ ἰάμβου ὃς ἐναντίως ἐσχημάτισται τῷ προειρημένῳ, δάκτυλος κατὰ χορεῖον τὸν ἰαμβοειδῆ, τὸν μὲν γὰρ αὐτῶν[1]) εἰς θέσιν, τὸν δὲ εἰς ἄρσιν δέχεται, δάκτυλος κατὰ χορεῖον τὸν τροχαιοειδῆ[1a]) ἀναλόγως τῷ προειρημένῳ συγκείμενος. κρητικὸς μὲν οὖν ἀπὸ ἔθνους ὠνόμασται, οἱ δὲ λοιποὶ ἀπὸ τῶν προειρημένων ποδῶν τὰς ὀνομασίας ἔχουσιν.

Οἱ μὲν οὖν συμπλέκοντες τῇ μετρικῇ θεωρίᾳ τὴν περὶ ῥυθμῶν τοιαύτην τινὰ πεποίηνται τὴν τεχνολογίαν, οἱ δὲ χωρίζοντες ἑτέρως ποιοῦσιν· ἀρξάμενοι γὰρ ἀπὸ δισήμου συντιθέασιν ἀριθμοὺς μέχρι τῶν συνθέτων ῥυθμῶν, καὶ τούτους κατὰ τοὺς προειρημένους σχηματίζοντες λόγους, ἴσον τε καὶ διπλάσιον, ἡμιόλιόν τε καὶ ἐπίτριτον. καὶ

5) ἄρσεων lib || 6) θέσεως lib || 7) μικτοὶ ῥυθμοὶ L || 8) δάκτυλ. κ. ἴαμβ. . . . θέσεως om. L || 9) τὸν ἀπὸ τροχαίου om. M B || 1) αὐτὸν L || 1 a) τροχοειδῆ lib, ebenso Z. 1. τροχοειδής.

cum. Alius vero est numerus qui trochoides nominatur id est qui figuram quandam speciemque trochaei habere videtur ex elationibus geminis et longa positione consistens, per contrarium prioris effectus.

Sunt autem mixti generis quinque i. e. dactylus per iambum, dactylus in bacchio incidens is qui veniat ex trochaeo, dactylus per bacchium qui ex iambo manaverit, dactylus per chorium qui ex iambi similitudine exordium mutuetur, dactylus per chorium qui ex similitudine trochaei videatur expressus. Et creticus quidem consonans ex trochaei positione . . .

τοὺς μὲν ἀπὸ μακρῶν, τοὺς δὲ ἀπὸ βραχειῶν συντιθέασι[2]), *καὶ ἔτι τοὺς μὲν ἐκ πασῶν βραχειῶν, τοὺς δὲ ἐκ*[3]) *μακρῶν, τοὺς δὲ*[4]) *ἀναμὶξ ἀποτελοῦσιν, πλεοναζουσῶν ἢ μακρῶν ἢ βραχειῶν*[5]). *καὶ τοὺς μὲν ἀπὸ θέσεως, τοὺς δὲ ἀπὸ ἄρσεως*[6]) *ἢ δι'*[7]) *ὁμοίων χρόνων ἢ δι'*[8]) *ἀνομοίων τὰς ἄρσεις ταῖς θέσεσι ἀνταποδιδόντες. καὶ τοὺς μὲν ὁλοκλήρους, τοὺς δὲ ἀπὸ λειμμάτων ἢ προσθέσεων ἐν οἷς καὶ τοὺς κενοὺς χρόνους παραλαμβάνουσι. κενὸς μὲν οὖν ἐστι χρόνος ἄνευ φθόγγου, πρὸς ἀναπλήρωσιν τοῦ ῥυθμοῦ, λεῖμμα* || *δὲ ἐν ῥυθμῷ χρόνος κενὸς ἐλάχιστος. πρόσθεσις* 41 *δὲ χρόνος κενὸς μακρὸς ἐλαχίστου διπλασίων.*

Πάλιν δὲ τοὺς συνθέτους ὧδὶ ποιοῦσι. σύμπαντα τὸν ἀριθμὸν ἐκτίθενται, καὶ μερίζουσι[9]) *τοῦτον εἰς σχήματα ῥυθμικά. κἂν μὲν ἔχῃ λόγον τινὰ ταῦτα πρὸς ἄλληλα ὃν οἱ τῶν ἁπλῶν ῥυθμῶν σώζουσι χρόνοι, ἔρρυθμον ἀποφαίνονται τὸ σχῆμα· εἰ δὲ μή, πάλιν μετασχηματίζουσιν, ἕως ἂν εἰς λόγους ῥυθμικοὺς*[1]) *ἡ τοῦ ῥυθμοῦ*[2]) *διαίρεσις καταντήσῃ. οἷον ἐκκειμένης δεκάδος θεωρείτω τὰ σχήματα, ὡς ἐπὶ ῥυθμοῦ γενέσεως. Ἐκ δυάδος μὲν οὖν καὶ ὀκτάδος οὐκ ἔσται ῥυθμός. οὐ γὰρ ἔρρυθμος ὁ τετραπλασίων λόγος. ὥστ' οὐδὲ ὁ δεκάσημος ἔσται ἐκ δισήμου καὶ ὀκτασήμου. μερίζω*[3]) *τὴν ὀκτάδα πάλιν εἰς τριάδα καὶ πεντάδα, οὐδ' οὕτως ἔσται ῥυθμικὸς λόγος. τὸν πέντε πάλιν εἰς τρία καὶ δύο· λέγω τὸν τρία πρὸς ἕκαστον τῶν δισήμων λόγον ἔχειν ἡμιόλιον, ὥστε καὶ τὸν δεκάσημον συνεστάναι διὰ τούτων.*

Πάλιν εἰ μερίσαιμι τὸν αὐτὸν εἰς τριάδα καὶ ἑπτάδα οὐκ ἔσται λόγος τῶν ἀριθμῶν[4]) *ῥυθμικός. μερίζω*[5]) *τὸν ζ΄ εἰς τρία καὶ τέσσαρα, καὶ*[6]) *σώζεται λόγος ἐπίτριτος ἐξ οὗ φημι συντίθεσθαι τὸν δεκάσημον.*

Πάλιν ποιῶ[7]) *τὸν αὐτὸν ἐκ τετρασήμου καὶ ἑξασήμου· συνέστη λόγος ῥυθμικὸς ἡμιόλιος.* ||

2) **συντιθέασιν** M B || 3) **ἀπὸ** lib || 4) **τοὺς δὲ** om. lib || 5) **ἢ πλεονάζουσι μακρῷ ἢ βραχειῶν** lib || 6) **καὶ τοὺς μὲν ἀπὸ θέσεως, τοὺς δὲ ἀπὸ ἄρσεως** steht in den lib. vor **καὶ τοὺς μὲν ἀπὸ μακρῶν** || 7) **δ'** M B || 8) **δ'** M B || 9) **περίζουσι** L || 1) **ῥυθμικοὺς** om. L || 2) **ῥυθμικοῦ** L || 3) **μερίζων** L || 4) **ῥυθμῶν** M B, **ἀρρυθμῶν** L || 5) **μερίζων** L || 6) **καὶ** om. L || 7) **ποιῶν** L ||

42 *Πάλιν εἰς δύο πεντασήμους. εἰ μὲν οὖν ἁπλοῦς ἀμφοτέρους, τὸν ἴσον*[8] *ῥυθμικὸν ἕξουσι λόγον. εἰ δὲ συνθέτους, καθὰ προεῖπον ποιησάμενος τὴν διαίρεσιν, συνίστημι τὸν δεκάσημον.*

Ἀγωγὴ δέ ἐστι ῥυθμικὴ χρόνων τάχος ἢ βραδυτής[9]*· οἷον ὅταν τῶν λόγων σωζομένων, οὓς αἱ θέσεις ποιοῦνται πρὸς τὰς ἄρσεις, διαφόρως ἑκάστου χρόνου τὰ μεγέθη προφερώμεθα. ἀρίστη δὲ*[1] *ἀγωγὴ ῥυθμικὴ τῆς τῶν θέσεων καὶ τῶν ἄρσεων ἐμβάσεως ἡ κατὰ μέσον ποσὴ κατάστασις.*

Μεταβολὴ δέ ἐστι ῥυθμικὴ ῥυθμῶν ἀλλοίωσις ἢ ἀγωγῆς. γίνονται δὲ μεταβολαὶ κατὰ τρόπους δώδεκα[3]*·*
κατ' ἀγωγήν·
κατὰ λόγον ποδικόν,
ὅταν ἐξ ἑνὸς εἰς ἕνα μεταβαίνῃ λόγον.
ἢ ὅταν ἐξ ἑνὸς εἰς πλείους.
ἢ ὅταν ἐξ ἀσυνθέτου εἰς μικτόν.
ἢ ἐκ κριτικοῦ[4] *εἰς ἄλογον.*
ἢ ἐξ ἀλόγου εἰς ἄλογον.
ἢ ἐκ τῶν ἀντιθέσει διαφερόντων εἰς ἀλλήλους.
ἢ ἐκ μικτοῦ εἰς μικτόν.

Ῥυθμοποιία δέ ἐστι δύναμις ποιητικὴ ῥυθμοῦ. τελεία δὲ ῥυθμοποιία ἐν ᾗ πάντα τὰ ῥυθμικὰ περιέχεται σχήματα. διαιρεῖται δὲ εἰς ταὐτὰ[5] *τῇ μελοποιίᾳ, λήψει δι' ἧς ἐπιστάμεθα ποίῳ τινὶ ῥυθμῷ χρηστέον, χρήσει δι'*
43 *ἧς τὰς ἄρσεις ταῖς θέσεσι*[6] *πρεπόντως ἀπο‖δίδομεν, μίξει καθ' ἣν τοὺς ῥυθμοὺς ἀλλήλοις συμπλέκομεν, εἴ που δέοι.*

---

8) *ἴσον καὶ* lib ‖ 9) *βραδύτης* M B ‖ 1) *δὲ* om. M B ‖ 2) *ῥυθμικῆς ἐμφάσεως ἡ κατὰ μέσον* (*μέσων* M B) *τῶν θέσων* (*θεῶν* M) *καὶ ἄρσεων* (*ἀσίων* M) *πόση διάστασις* lib ‖ 3) *δεκατέσσερας* L, *δώδεκα* M B. Lips. Guelf. ‖ 4) *κρητικοῦ* M B ‖ 5) *ταῦτα* B, *αὐτὰ* M ‖ 6) *ταῖς ἀρίσταις θέσεσι* lib, positiones aut elationes Mart. ‖

(Rhythmopoeia) . . . . . et indicio numeri componendi, et omnium figurarum plena perceptio. Dividitur haec in eas quas et melopoeia partes, quae sunt istae: *ἐπίληψις* i. e. perceptio per quam scimus quo quantum numero utendum sit, *χρῆσις* i. e. usus per quem positiones aut elationes decenter aptamus, *μῖξις* i. e. permixtio per quam quod oportunum fuerit ex arte miscemus.

Τρόποι δὲ ὥσπερ[7]) *μελοποιίας*[8]) *καὶ ῥυθμοποιίας τῷ γένει τρεῖς· συσταλτικὸς, διασταλτικός, ἡσυχαστικός. τούτων ἕκαστον εἰς εἴδη διαιροῦμεν κατὰ ταὐτὰ τοῖς ἐπὶ τῆς ῥυθμοποιίας εἰρημένοις. ἀρίστη δὲ ῥυθμοποιία ἡ τῆς*[8a]) *ἀρετῆς ἀποτελεστική· κακίστη δὲ ἡ τῆς κακίας. πῶς δὲ γίνεται τούτων ἑκάτερον ἐν τῷ παιδευτικῷ λελέξεται.*

Τινὲς δὲ τῶν παλαιῶν τὸν μὲν ῥυθμὸν ἄρρεν ἀπεκάλουν[9]), *τὸ δὲ μέλος θῆλυ. τὸ μὲν γὰρ μέλος ἀνενέργητόν τέ ἐστι*[1]) *καὶ ἀσχημάτιστον, ὕλης ἐπέχον*[2]) *λόγον διὰ τὴν πρὸς τοὐναντίον ἐπιτηδειότητα· ὁ δὲ ῥυθμὸς πλάττει τε αὐτὸ καὶ κινεῖ τεταγμένως, ποιοῦντος λόγον ἐπέχων πρὸς τὸ ποιούμενον.* —

ΑΡΙΣΤΕΙΔΟΥ ΚΟΙΝΤΙΛΙΑΝΟΥ

ΠΕΡΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ.

'ΕΚ ΤΟΥ Β'.

Τῶν δὲ ῥυθμῶν ἡσυχαίτεροι μὲν οἱ ἀπὸ θέσεων προκαταστέλλοντες τὴν διάνοιαν· οἱ δὲ ἀπὸ ἄρσεων τῇ φωνῇ τὴν κροῦσιν ἐπιφέροντες, τεταραγμένοι. 97

Καὶ οἱ μὲν ὁλοκλήρους τοὺς πόδας ἐν ταῖς περιόδοις ἔχοντες εὐφυέστεροι καὶ .... Οἱ δὲ[1]) *βραχεῖς τοὺς κενοὺς ἔχοντες, ἀφελέστεροι καὶ μικροπρεπεῖς, οἱ δὲ ἐπιμήκεις, μεγαλοπρεπέστεροι.*

---

7) *ὡς* L || 8) *ἁρμονίας* lib. in melopoeia Mart. || 8a) *ἡ τῆς* om. lib || 9) *ἐπεκάλουν* M B || 1) *τ' ἔστι* M B || 2) *ἀπέχον* B ||

1) *εὐφυέστεροι καὶ οἱ* lib || 2) *μὲν* L, *δὲ* M B marg. L ||

Tropi vero ut in melopoeia et in rhythmopoeia tres sunt, quos systalticos dicimus et in harmonicis eos superius memoravi.

Numerum autem marem esse, melos feminam noverimus. etenim melos materies est quae sine propria figura censetur, rhythmus autem opere quodam virilis actus tam formam sonis quam varios praestat effectus.

Καὶ οἱ μὲν ἐν ἴσῳ λόγῳ τεταγμένοι, δι' ὁμαλότητα χαριέστεροι· οἱ δ' ἐν ἐπιμορίῳ διὰ τοὐναντίον κεκινημένοι· μέσοι δὲ οἱ ἐν τῷ διπλασίονι, ἀνωμαλίας μὲν διὰ τὴν ἀνισότητα μετειληφότες, ὁμαλότητος δὲ διὰ τὸ τῶν ῥυθμῶν[3]) ἀκέραιον καὶ τοῦ λόγου τὸ ἀπηρτισμένον.

Τῶν δ' ἐν ἴσῳ λόγῳ οἱ μὲν διὰ βραχειῶν γινόμενοι μόνων, τάχιστοι καὶ θερμότεροι καὶ κατεσταλμένοι· οἱ δὲ ἀναμίξ, ἐπίκοινοι. Εἰ δὲ διὰ μηκίστων χρόνων συμβαίη γίνεσθαι τοὺς πόδας, πλείων ἡ κατάστασις ἐμφαίνοιτ' ἂν
98 *τῆς διανοίας. || Διὰ τοῦτο[4]) τοὺς μὲν βραχεῖς ἐν ταῖς πυρρίχαις χρησίμους ὁρῶμεν· τοὺς δ' ἀναμίξ, ἐν[5]) ταῖς μέσαις ὀρχήσεσι· τοὺς δὲ μηκίστους ἐν τοῖς ἱεροῖς ὕμνοις, οἷς ἐχρῶντο παρεκτεταμένοις, τήν τε περὶ ταῦτα διατριβὴν μίαν καὶ φιλοχωρίαν[6]) ἐνδεικνύμενοι, τήν τε αὐτῶν διάνοιαν ἰσότητι καὶ μήκει τῶν χρόνων ἐς κοσμιότητα καθιστάντες, ὡς ταύτην οὖσαν ὑγίειαν ψυχῆς. τοιγάρτοι κἂν ταῖς τῶν σφυγμῶν κινήσεσιν οἱ διὰ τοιούτων χρόνων τὰς συστολὰς ταῖς διαστολαῖς ἀνταποδιδόντες, ὑγιεινότατοι.*

Τοὺς δ' ἐν ἡμιολίῳ λόγῳ θεωρουμένους ἐνθουσιαστικωτέρους[7]) εἶναι συμβέβηκεν, ὡς ἔφην. Τούτων δ' ὁ ἐπιβατὸς κεκίνηται μᾶλλον, συνταράττων μὲν τῇ διπλῇ θέσει τὴν ψυχήν, ἐς ὕψος δὲ τῷ μεγέθει τῆς ἄρσεως τὴν διάνοιαν ἐξεγείρων[8]).

Τῶν δὲ ἐν διπλασίονι γινομένων σχέσει οἱ μὲν ἁπλοῖ τροχαῖοι καὶ ἴαμβοι τάχος τε ἐπιφαίνουσι καί εἰσι θερμοὶ καὶ ὀρχηστικοί· οἱ δὲ ὄρθιοι καὶ σημαντοὶ διὰ τὸ πλεονάζειν τοῖς μακροτάτοις ἤχοις προάγουσιν ἐς ἀξίωμα. Καὶ οἱ μὲν ἁπλοῖ τῶν ῥυθμῶν τοιοίδε.

Οἵ γε[9]) μὴν σύνθετοι παθητικώτεροί τέ[1]) εἰσι τῷ κατὰ τὸ πλεῖστον τοὺς ἐξ ὧν σύγκεινται ῥυθμοὺς ἐν ἀνισότητι θεωρεῖσθαι, καὶ πολὺ τὸ ταραχῶδες ἐπιφαίνοντες τῷ[2]) μηδὲ τὸν ἀριθμὸν[3]) ἐξ οὗ συνεστᾶσι τὰς αὐτὰς ἑκάστοτε διατηρεῖν τάξεις, ἀλλ' ὅτε μὲν ἀπὸ μακρᾶς ἄρχεσθαι, λήγειν δ' εἰς βρα-
99 *χεῖαν ἢ ἐναντίως, καὶ ὁτὲ μὲν ἀπὸ θέ||σεως, ὁτὲ δὲ ἑτέρως[4]) τὴν*

---

3) *ἀριθμῶν* M B || 4) *τὸ* lib || 5) *ἐν* om. lib || 6) *φιλαχωρίαν* L || 7) *τοῖς δὲ . . . θεωρουμένοις ἐνθουσιαστικωτέροις* L || 8) *ἀνεξεγείρων* MB || 9) *εἴ γε* MB, *οἴ γη* L || 1) *τε* om. MB || 2) *τὸ* L || 3) *ἄρρυθμον* lib || 4) *ὡς ἑτέρως* lib ||

ἐπιβολὴν τῆς περιόδου ποιεῖσθαι. Πεπόνθασι δὲ μᾶλλον οἱ διὰ πλειόνων ἤδη συνεστῶτες ῥυθμῶν, πλείων γὰρ ἐν αὐτοῖς ἡ ἀνωμαλία. Διὸ καὶ τὰς τοῦ σώματος κινήσεις ποικίλας[5]) ἐπιφέροντες οὐκ ἐς ὀλίγην ταραχὴν τὴν διάνοιαν ἐξάγουσιν.

Πάλιν οἱ μὲν ἐφ' ἑνὸς γένους μένοντες ἧττον κινοῦσιν, οἱ δὲ μεταβάλλοντες εἰς ἕτερα βιαίως ἀνθέλκουσι τὴν ψυχὴν ἑκάστῃ διαφορᾷ, παρέπεσθαί τε καὶ ὁμοιοῦσθαι τῇ ποικιλίᾳ καταναγκάζοντες. Διὸ κἂν ταῖς κινήσεσι τῶν ἀρτηριῶν αἱ[6]) τὸ μὲν εἶδος ταὐτὸ τηροῦσαι, περὶ δὲ τοὺς χρόνους μικρὰν ποιούμεναι διαφοράν, ταραχώδεις μέν, οὐ μὴν κινδυνώδεις· αἱ δὲ ἤτοι λίαν παραλλάττουσαι[7]) τοῖς χρόνοις ἢ καὶ τὰ γένη μεταβάλλουσαι[8]) φοβεραί τέ εἰσι καὶ ὀλέθριοι. ἔν γε μὴν ταῖς πορείαις τοὺς μὲν εὐμήκη τε καὶ ἴσα κατὰ τὸν σπονδεῖον βαίνοντας, κοσμίους τε τὸ ἦθος καὶ ἀνδρείους[9]) ἄν τις εὕροι· τοὺς δὲ εὐμήκη μέν, ἄνισα δέ, κατὰ τοὺς τροχαίους ἢ παίωνας, θερμοτέρους τοῦ δέοντος· τοὺς δὲ ἴσα μέν[1]), μικρὰ δὲ λίαν κατὰ τὸν πυρρίχιον, ταπεινοὺς καὶ ἀγενεῖς· τοὺς δὲ βραχὺ καὶ ἄνισον, καὶ ἐγγὺς ἀλογίας[2]) ῥυθμῶν, παντάπασιν ἐκλελυμένους· τούς γε μὴν τούτοις ἅπασιν ἀτάκτως χρωμένους, οὐδὲ τὴν διάνοιαν καθεστῶτας, παραφόρους δὲ κατανοήσεις.

Ἔτι τῶν ῥυθμῶν οἱ μὲν ταχυτέρας ποιούμενοι τὰς ἀγωγὰς θερμοί τέ εἰσι καὶ δραστήριοι· οἱ δὲ || βραδείας 100
καὶ ἀναβεβλημένας ἀνειμένοι τε καὶ ἡσυχαστικοί. οἱ δὲ μέσοι κεκραμένοι τε ἐξ ἀμφοῖν καὶ σύμμετροι τὴν κατάστασιν[3]).

Ἔτι δὲ οἱ μὲν στρογγύλοι καὶ ἐπίτροχοι σφοδροί τε καὶ συνεστραμμένοι, καὶ εἰς τὰς πράξεις παρακλητικοί· οἱ δὲ περίπλεω τῶν φθόγγων τὴν σύνθεσιν ἔχοντες ὕπτιοί τέ εἰσι καὶ πλαδαρώτεροι.

5) ποικίλης L || 6) αἳ M || 7) παραλλαττούσης L || 8) μεταβάλλουσας L || 9) ἀρτίους L, ἀνδρείους B M marg. L || 1) μὲν om. lib || 2) ἀνωμαλίας M || 3) οἱ δὲ μέσοι . . . κατάστασιν steht in den lib. nicht hier, sondern als schluss des folgenden absatzes nach πλαδαρώτεροι.

ΒΑΚΧΕΙΟΥ ΤΟΥ ΓΡΟΝΤΟΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΤΕΧΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ.

p. 22 Meib. *Μέτρων δὲ καὶ ῥυθμῶν συμμίκτων πάντα μετρεῖται τὰ εἴδη συλλαβαῖς, ποσί, καταλήξεσι[1].*

Συλλαβὴ τί ἐστι; Σύλληψις[2] στοιχείων δύο ἢ πλειόνων, πάντως[3] ἑνὸς τῶν φωνηέντων παραλαμβανομένου. Λέξις τί ἐστι; Φωνὴ ἐγγράμματος μέρος[4]) λόγου παριστῶσα.

Βάσις δὲ τί ἐστι; Σύνταξις δύο ποδῶν ἢ ποδὸς καὶ καταλήξεως[4a]. Κατάληξις δὲ τί ἐστιν; Ἡ παντὸς[5] ἐλλείποντος μέτρου τελευταία συλλαβή.

Ῥυθμὸς δὲ τί ἐστι; Χρόνου καταμέτρησις, κινήσεως[6] γινομένης ποιᾶς τινος. Κατὰ δὲ Φαῖδρον ῥυθμός ἐστι συλλαβῶν κειμένων πως πρὸς ἀλλήλας ἔμμετρος θέσις. Κατὰ δὲ Ἀριστόξενον χρόνος διῃρημένος ἐφ' ἑκάστῳ τῶν
23 *ῥυθμίζεσθαι δυναμένων. || Κατὰ δὲ Νικόμαχον χρόνων εὔτακτος σύνθεσις. Κατὰ δὲ Λεόφαντον χρόνων[8] σύνθεσις κατὰ ἀναλογίαν τε καὶ συμμετρίαν πρὸς ἑαυτοὺς θεωρουμένων. Κατὰ δὲ Δίδυμον φωνῆς ποιᾶς τινος σχηματισμός[9]. ἡ μὲν οὖν φωνὴ ποιῶς σχηματισθεῖσα ῥυθμὸν ἀποτελεῖ. Καὶ γίνεται δὲ[1] οὗτος[2] ἢ περὶ λέξεις[3] ἢ περὶ μέλος ἢ περὶ σωματικὴν κίνησιν.*

Συμπέπλεκται[4] δὲ οὗτος ἐκ πόσων χρόνων[5]; Τριῶν. Ποίων; Τούτων χρόνων[6]· βραχυσυλλάβου τε καὶ μακροῦ καὶ ἀλόγου.

Βραχὺς ποῖός ἐστιν; Ὁ ἐλάχιστός τε καὶ εἰς μερισμοὺς μὴ[7] πίπτων. Μακρὸς δὲ ποῖος; Ὁ τούτου διπλάσιος. Ἄλογος δὲ ποῖος; Ὁ τοῦ μὲν βραχέος μακρότερος, τοῦ δὲ μακροῦ ἐλάσσων ὑπάρχων. Ὁπόσῳ δέ ἐστιν ἐλάσσων ἢ

---

1) *λέξεσι* M (lib. Marini Mersenni) || 2) *σύλλαψις* L(eidensis) || 3) *πάντων* L || 4) *μέτρος* L || 4a) *σύνταξις ποδῶν ἢ πόδες καταλήξεων* lib || 5) *ἔσταν ἅπαντος* M || 6) *μετὰ κινήσεως* M. Dieser satz ist wiederholt p. 18: *ῥυθμὸς δὲ τί ἐστι; χρόνου καταμέτρησις μετὰ κινήσεως γινόμενος* (*γινομένη* M) *ποιᾶς τινος* || 8) *χρόνου* M, *χρόνου* (ων) L || 9) *φωνῆς ποιᾶς σχηματισμός* M, *ἀφανὴς ποιᾶς σχηματισμὸς* L || 1) *δὲ* om. M || 2) *οὗτος* M, *οὗτως* L || 3) *λέξιν* M, *λέξεις* L || 4) *συμπλέκεται* M || 5) *ἐκ χρόνων. πόσων;* M || 6) *χρόνων* om. M || 7) om. M L ||

μείζων διὰ τὸ λόγῳ εἶναι δυσαπόδοτον, ἐξ αὐτοῦ τούτου[8]) *συμβεβηκότος ἄλογος ἐκλήθη.*

Χρόνων δὲ συμπλοκαὶ ἐν ῥυθμοῖς πόσαι γίνονται; Τέσσαρες. Συμπέπλεκται δὲ[9]) *βραχὺς βραχεῖ, μακρὸς μακρῷ, ἄλογος βραχεῖ, ἄλογος μακρῷ.*

Πᾶς δὲ φθόγγος ἔχει σχῆμα, ὄνομα, δύναμιν. || *Σχῆμα* 24 *τί ἐστιν; Ὁ τὸ στοιχεῖον σημαίνων τύπος. Ὄνομα δέ*[1]) *ἐστι τὸ κατὰ τοῦ σχήματος τιθέμενον. Δύναμις δέ ἐστιν ἡ ἑκάστου τῶν φθόγγων ἐν ὀργάνοις ἐκφώνησις.*

Ἄρσιν[2]) *ποίαν λέγομεν εἶναι; Ὅταν μετέωρος ᾖ ὁ πούς, ἡνίκα ἂν μέλλωμεν ἐμβαίνειν. Θέσιν δὲ ποίαν; Ὅταν κείμενος. Τὸν δὲ ἀνὰ μέσον τῆς ἄρσεως καὶ τῆς θέσεως χρόνον οὐκ ἄξιον ἐπιζητεῖν, ὡς ὄντα τινὰ τῶν κατὰ μέρος. διὰ γὰρ τὴν βραχύτητα λανθάνει καὶ τὴν ὄψιν καὶ τὴν ἀκοήν, πόδα δὲ καὶ σύνθεσιν στοιχείων*[3]) *ἐλαχίστην δεικνύων*[4]).

Τῶν δὲ ῥυθμῶν οἱ μέν εἰσιν ἁπλοῖ, οἱ δὲ συμπεπλεγμένοι.

Πόσοι οὖν εἰσι ῥυθμοί; Δέκα. Τίνες; Οὗτοι· ἡγεμών, ἴαμβος, χορεῖος, ἀνάπαιστος[5]), *ὄρθιος, σπονδεῖος, παιάν, βακχεῖος, δόχμιος, ἐνόπλιος*[5]).

Τούτων ἁπλοῖ πόσοι; Ἕξ· ἡγεμών, ἴαμβος, χορεῖος[6]), *ἀνάπαιστος, ὄρθιος, σπονδεῖος. Συμπεπλεγμένοι δὲ πόσοι*[7]); *Τέσσαρες· παιάν, βακχεῖος, δόχμιος, ἐνόπλιος*[5]).

Τῶν οὖν ἁπλῶν ποῖος ἄρχεται; Πρῶτος ἡ γ ε μ ώ ν. σύγκειται δὲ ἐκ δύο || *ἐλαχίστων χρόνων, ἄρχεται δὲ ἀπὸ* 25 *ἄρσεως καὶ ἔχει [σὺν αὐτῷ] ἕνα τὸν ἐλάχιστον χρόνον, ὁμοίως καὶ ἐν τῇ θέσει. ὑπόδειγμα*[8]) *δὲ αὐτοῦ λέγομεν, λόγος. Δεύτερος δὲ τίς; ἴ α μ β ο ς. σύγκειται δὲ ἐκ βραχέος καὶ μακροῦ χρόνου· ἄρχεται δὲ ἀπὸ ἄρσεως· οἷον*[9]) . . . . . *Τ ρ ί τ ο ς*[10]) *δε ποῖος; Χ ο ρ ε ῖ ο ς. συνέστηκε δὲ ἐκ μακροῦ καὶ βραχέος χρόνου· ἄρχεται δὲ ἀπὸ θέσεως οἷον πῶλος. Τέταρτος δὲ ἀ ν ά π α ι σ τ ο ς ἐκ δύο βραχειῶν ἄρσεων*[1]) *καὶ*

---

8) *αὐτοῦ τοῦ* lib || 9) *συμπλέκεται γὰρ* M || 1) *δέ ἐστι τὸ κατὰ τοῦ σχήματος τιθέμενον. Δύναμις* om. M || 2) *ἐκφώνησιν*L || 3) *στοχει ῶν* L || 4) *δεικνύουσι* M || 5) *αἰνοπαῖος* L || 6) *ἡγεμὼν, χορεῶς, ἴαμβος* L || 7) *πόσου* M, om. L || 8) *ὑποδείγματα* L || 9) *οἷον* om. M || 10) *ἐπίτριτος* L. M. || 1) *ἄρσεων* M, *ἄρσεως* L ||

μακρᾶς θέσεως οἷον βασιλεύς. Πέμπτος δὲ ὄρθιος ἐξ ἀλόγου ἄρσεως καὶ μακρᾶς θέσεως οἷον ὀργή. Ἕκτος δὲ σπονδεῖος ἐκ μακρᾶς ἄρσεως καὶ θέσεως μακρᾶς οἷον σπένδω. Ἕβδομος παιὰν σύνθετος ἐκ χορείου καὶ ἡγεμόνος οἷον εὐπλόκαμος[2]. *Ὄγδοος δὲ βακχεῖος ἀφ' ἡγεμόνος καὶ σπονδείου οἷον ἐτεθρήκειν*[3]. *Ἔννατος δὲ δόχμιος ἐξ ἰάμβου καὶ ἀναπαίστου*[4] *καὶ παιᾶνος τοῦ κατὰ βάσιν οἷον*[5]*· ἔμενεν ἐκ Τροΐας χρόνον. Δέκατος δὲ ἐνόπλιος ἐξ ἰάμβου καὶ ἡγεμόνος καὶ χορείου καὶ ἰάμβου οἷον· ὁ τὸν πίτυος στέφανον.*

---

p. 13 *Μεταβολὰς οὖν πόσας λέγομεν εἶναι; Ἑπτά. Τίνας; ταύτας· συστηματικήν, γενικήν, κατὰ τρόπον, κατὰ ἦθος, κατὰ ῥυθμόν, κατὰ ῥυθμοῦ ἀγωγήν, κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν.*

p. 14 *Συστηματικὴ ποία ἐστίν; ‖ Ὅταν ἐκ τοῦ ὑποκειμένου συστήματος εἰς ἕτερον σύστημα ἀναχωρήσῃ ἡ μελῳδία, ἑτέραν μέσην κατασκευάζουσα.*

Γενικὴ δὲ ποία[7] *ἐστίν; Ὅταν ἐκ γένους εἰς γένος, οἷον ἐξ ἁρμονίας εἰς χρῶμα ἢ εἰς τοιοῦτόν τι μετέλθῃ*[8].

Ἡ δὲ κατὰ τρόπον ποία; Ὅταν ἐκ Λυδίου εἰς Φρύγιον ἢ εἴς τινα τῶν λοιπῶν μεταχωρήσῃ.

Ἡ δὲ κατὰ ἦθος; Ὅταν ἐκ ταπεινοῦ εἰς μεγαλοπρεπὲς ἢ ἐξ ἡσύχου καὶ σύννου εἰς παρακεκινηκὸς γένηται.

Ἡ δὲ κατὰ ῥυθμὸν ποία; Ὅταν ἐκ χορείου εἰς ἢ εἴς τινα τῶν λοιπῶν μεταβῇ.

Ἡ δὲ κατὰ ῥυθμοῦ ἀγωγὴν ποία; Ὅταν[9] *ῥυθμὸς ἀπὸ ἄρσεως ἢ θέσεως γένηται.*

Ἡ δὲ κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν ποία[9]*; Ὅταν ὅλος ῥυθμὸς κατὰ βάσιν ἢ κατὰ διποδίαν βαίνηται*[10].

Μεταβολὴ δὲ τί ἐστιν; Ἑτεροίωσις τῶν ὑποκειμένων ἢ καὶ ὁμοίου τινὸς εἰς ἀνόμοιον τόπον μετάθεσις.

---

2) *εὐπλόκαμον* M ‖ 3) *τεθρήκω* L, *θεοδώρῳ* M ‖ 4) *παίστου* L ‖ 5) *ὂν* L, *οὐ* M ‖ 6) *οἷον ωτον* L, *οἷον νῶτον* M ‖ 7) *ποῖον* M ‖ 8) *μετέλθοι* lib ‖ 9) *Ὅταν ῥυθμὸς . . . ῥυθμοποιίας θέσιν ποία* om. M ‖ 10) *βαίνηται* M, *γένηται* L ‖

ΑΝΩΝΥΜΟΥ ΠΕΡΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ.

Ὁ ῥυθμὸς συνέστηκεν ἔκ τε ἄρσεως καὶ θέσεως καὶ §83(=§1)
χρόνου τοῦ καλουμένου ὑπ' ἐνίων κενοῦ. Διαφοραὶ δὲ αὐτοῦ αἵδε[1]·

κενὸς βραχὺς ∧ *)
κενὸς μακρὸς ∧̄
κενὸς μ. τρίσημος[2] ∧̄
κενὸς μ. δ'[3]. ∧̄

Μακρὰ δίχρονος —
μακρὰ τρίχρονος ⌞
μακρὰ τετράχρονος ⊔
μακρὰ πεντάχρονος ⊔⊔

Ἡ μὲν οὖν θέσις σημαίνεται ὅταν ἁπλῶς τὸ σημεῖον §85(=§3)
ἄστικτον ᾖ οἷον ⊢[4], *ἡ δὲ ἄρσις ὅταν ἐστιγμένον οἷον* ⊢̇[5]. *ὅσα οὖν ἤτοι δι' ᾠδῆς ἢ μέλους χωρὶς στιγμῆς*[6] *ἢ χρόνου τοῦ καλουμένου κενοῦ παρά τισι*[7] *γράφεται ἢ*[8] *μακρᾶς διχρόνου* —, *ἢ τριχρόνου* ⌞, *ἢ τετραχρόνου* ⊔, *ἢ πενταχρόνου* ⊔⊔[8], *τὰ μὲν ᾠδῇ κεχυμένα λέγεται, ἐν δὲ μέλει μόνῳ καλεῖται διαψηλαφήματα.*

Κεχυμέναι δ'[9] *ᾠδαὶ καὶ μέλη λέγεται τὰ κατὰ χρόνον* §95
οὐ[10] *σύμμετρα καὶ χύδην κατὰ τοῦτο μελῳδούμενα. ὁ γὰρ*[1] *χρόνος ἑαυτὸν οὐ δύναται μετρῆσαι· τοῖς οὖν ἐν αὐτῷ γινομένοις μετρεῖται σημείοις*[2].

---

1) *διαφοραὶ δὲ αὐτοῦ αἵδε* om. § 1 || 2) *τρίς* lib || *τέσσαρες* lib || 4) *οἷον* ⊢ om. § 3 || 5 *οἷον* ⊢̇ om. lib || 6) *χωρὶς στιγμῆς* om. § 3 || 7) *παρά τισι* om. § 3 || 8) *ἢ μακρᾶς . . . πενταχρόνου* ⊔⊔ om. § 3 || 9) *δ'* om. lib || 10) *οὐ* om. lib || 1) *γὰρ* om. lib || 2) *σημείοις* om. lib ||

*) Z. 5—8 steht in den lib. hinter § 101.

§100 *Τετράσημος·*

⊢ΓLF ⊢LΓF ⊢FΓL ⊢ΓFL ⊢LFΓ ⊢FLΓ

§ 97 *Ἄλλως, ἑξάσημος·*

⊢ΓLF ⊢LΓF ⊢FΓL ⊢ΓFL ⊢LFΓ ⊢FLΓ

§ 99 *Δωδεκάσημος·*

⊢ Γ Λ L F C Ѡ Π Λ ‹ ‹ Π Λ Ѡ C F L Γ Λ ⊢

§101 *Πεντάσημος·*

⊢ΛΓLF CFC ⊢ΛΓLF CFL

⊢ΛLΓ⊢ LΓL CFFFF ΓFL⊢

libb. *Τετράσημος·* §100

lib.*)
- *N.* ⊢ΓLC ⊢LΓF ⊢FΓL ⊢ΓFΓ ⊢LFΓ ⊢FLΓ
- *p.* ⊢ΓLF ⊢LΓF ⊢FΓL ⊢ΓFΓ ⊢LFΓ ⊢FLΓ
- *π.* ⊢ΓLF ⊢LΓF ⊢FΓL ⊢ΓFΓ ⊢LFΓ ⊢FLΓ
- *B.* ⊢ΓLF ⊢LΓF ⊢FΓL ⊢ΓFΓ ⊢LFΓ ⊢FLΓ
- *P.* ⊢ΓLF ⊢LΓF ⊢FΓL ⊢ΓFΓ ⊢LFΓ ⊢FLΓ

libb. *Ἄλλος ἑξάσημος·* §97

lib.
- *N.* ⊢ΓLF ⊢LΓF ⊢FΓL ⊢ΓFL ⊢LFΓ ⊢FLΓ
- *p.* ⊢ΓLF ⊢LΓC ⊢FΓL ⊢ΓFL ⊢LFΓ ⊢FLΓ
- *π.* ⊢ΓLF ⊢LΓC ⊢FΓL ⊢ΓFL ⊢LFΓ ⊢FLΓ
- *B.* ⊢ΓLF ⊢LΓC ⊢FΓL ⊢ΓFL ⊢LFΓ ⊢FLΓ
- *P.* ⊢ΓLF ⊢LΓF ⊢FΓL ⊢ΓFL ⊢LFΓ ⊢FLΓ

libb. *Δωδεκάσημος·* §99

lib.
- *N.* ⊢ΓΛLFC∪ΠΛF ZΠΛ∪CFL<Λ⊢
- *p.* ⊢ΓΛLFC∪ΠΛ⊢ ZΠΛ∪CFL<ΛY
- *π.* ⊢ΓΛLFC∪ΠΛ⊢ ZΠΛ∪CFL<ΛY
- *B.* ⊢ΓΛLFC∪ΠΛ⊢ ZΠΛ∪CFL<ΛY
- *P.* ⊢ΓΛLFC∪ΠΛ⊢ ZΠΛ∪CFL<ΛY

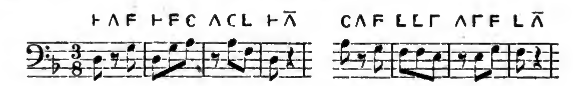
libb. *Ὀκτάσημος* §101
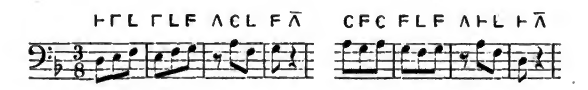
lib.
- *N.* ⊢ΛΓLFCFC ⊢ΛΓLFCFCFL
- *p.* ⊢ΛΓLFCFC ⊢ΛΓLFCFL
- *π.* ⊢ΛΓLFCFC ⊢ΛΓLFCFL
- *B.* ⊢ΛΓLFCFC ⊢ΛΓLFCFL
- *P.* ⊢ΛΓLFCFC ⊢ΛΓLFCFL

lib.
- *N.* ⊢XLΓ⊢LΓL CFFFFΓFLF
- *p.* ⊢ΛLΓ⊢LΓL CFFFFΓFLF
- *π.* ⊢ΛLΓ⊢LΓL CFFFFΓFLF
- *B.* ⊢ΛL ⊢L⊢L CFFFFΓFLF
- *P.* ⊢ΛLΓ⊢LΓL CFFFF⊢FLF
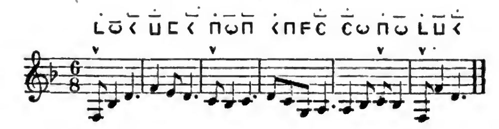
*) lib. N(eapolitanus 259, III. c. 1). p(arisinus 2460) π(arisinus 2532) B(arberinus) P(arisinus 2458).

§ 98 *Δωδεκάσημος·*





§104 *Κῶλον ἑξάσημον·*



libb. *Ἑνδεκάσημος·* §98

lib.
N. ⊢ Λ F ⊢ F C Λ C L ⊢ Λ   C Λ F F L L Γ Λ Γ F L Λ̇
p. ⊢ Λ F ⊢ F C Λ C L ⊢ Λ   C Λ F L̇ L̇ Γ Λ Γ F L̇ Λ
π. C Λ F ⊢ F C Λ C L ⊢ Λ   C Λ F L̇ L̇ Γ Λ Γ F L̇ Λ
B. C Λ F ⊢ F C Λ C L ⊢ Λ   C Λ F L̇ L̇ Γ Λ Γ F L̇ Λ
P. C Λ̇ F ⊢ F C Λ C L ⊢ Λ   C Λ̇ F Ḟ L̇ L̇ Γ Λ Γ F L Λ

lib.
N. ⊢ Γ̇ L̇ Γ̇ L̇ F Λ̇ C L F Λ̇   C F C F L F Λ̈ C L ⊢ Λ
p. ⊢ Γ L Γ L̇ F Λ C L F Λ   C F C F L̇ F Λ C L̇ ⊢ Λ
π. ⊢ Γ L Γ̈ L̇ F Λ̇ C L F Λ   C F C F L̇ F Λ̈ C L̇ ⊢ Λ
B. ⊢ Γ L Γ̇ L̇ F Λ C L F Λ   C F C F L̇ F Λ̈ C L̇ ⊢ Λ
P. ⊢ Γ̇ L Γ̇ L̇ F Λ̇ C L F Λ*   C F C F L̇ F Λ̈ C L̇ ⊢ Λ

libb. *Κῶλον ἑξάσημον.* §104

lib.
N. L̇ ∪̄ ‹ Ū C ‹ ⊓ ∪̄ ⊓ Ẏ ⊓ F Ċ C̄ ∪ ⊓ ∪̄ L Ū Y
p. L̇ ∪ Ғ̄ Ū ⊏ Ғ̄ ⊓ ∪̄ ⊓̄ Y ⊓ F Ċ C̄ ∪ ⊓ ∪̄ L Ū Ẏ
π. L̇ ∪ Ғ̄ Ū ⊏ Ғ̄ ⊓ ∪̄ ⊓̄ Y ⊓ F Ȯ Ō ∪ ⊓ ∪̄ L U Y
B. L̇ ∪ Ғ̄ Ū ⊏ Ғ̄ ⊓ ∪̄ ⊓̄ ⊢ ⊓ F Ȯ Ō ∪ ⊓ ∪̄ L U ⊢
P. L̇ ∪̄ Ғ Ū ⊏ Ғ̄ ⊓ ∪̄ ⊓̄ Y ⊓ F C C̃ ∪ ⊓ ∪̄ L̇ Ū Y

ΜΙΧΑΗΛ ΤΟΥ ΨΕΛΛΟΥ

ΠΡΟΛΑΜΒΑΝΟΜΕΝΑ[1])

ΕΙΣ ΤΗΝ ΡΥΘΜΙΚΗΝ ΕΠΙΣΤΗΜΗΝ.

Τῆς ῥυθμικῆς ἐπιστήμης ταῦτα προλαβεῖν σε χρεών[2]).

§ 1 *Καὶ πρῶτόν γε ὅτι πᾶν μέτρον*[3]) *πρὸς τὸ μετρούμενόν πως καὶ πέφυκε καὶ λέγεται. ὥστε καὶ ἡ συλλαβὴ οὕτως ἂν ἔχοι*[3a]) *πρὸς τὸν ῥυθμὸν ὡς τὸ μέτρον πρὸς τὸ μετρούμενον. εἴπερ τοιοῦτόν ἐστιν οἷον μετρεῖν τὸν ῥυθμόν. Ἀλλὰ τοῦτον μὲν τὸν λόγον οἱ*[4]) *παλαιοὶ ἔφασαν ῥυθμικοί, ὁ δέ γε Ἀριστόξενος οὔκ ἐστι, φησί, μέτρον ἡ συλλαβή. πᾶν γὰρ μέτρον αὐτό τε ὡρισμένον ἐστὶ κατὰ τὸ ποσὸν καὶ πρὸς τὸ μετρούμενον ὡρισμένως*[5]) *ἔχει. ἡ δὲ*[6]) *συλλαβὴ οὔκ ἐστι κατὰ τοῦτο ὡρισμένη πρὸς τὸν ῥυθμὸν ὡς*[6a]) *τὸ μέτρον πρὸς τὸ μετρούμενον. ἡ γὰρ συλλαβὴ οὐκ ἀεὶ τὸν αὐτὸν χρόνον κατέχει. τὸ δὲ μέτρον ἠρεμεῖν δεῖ κατὰ τὸ ποσὸν καθὸ μέτρον ἐστί, καὶ τὸ τοῦ χρόνου μέτρον ὡσαύτως κατὰ τὸ ἐν τῷ χρόνῳ ποσόν, ἡ δὲ συλλαβὴ χρόνου τινὸς μέτρον οὖσα οὐκ ἠρεμεῖ κατὰ τὸν χρόνον, μεγέθη*[7])

---

1) *προβαλόμενα* m(onacensis) || 2) *χρέον* v(enetus nach den excerpten Morellis ad Aristox.*) || 3) *μέτρου* m || 3 a) *ἔχει* m v || 4) *οἱ* om. m || 5) *ὡρισμένον* v || 6) *εἰ δὲ* m, *ἴσως ἡ δὲ* marg. m || 6a) *καὶ* v || 7) *μεγέθει* m v ||

---

*) In Morellis excerpten fehlt § 2. § 6. § 7. § 14. § 15. § 17; ausserdem ist hier ausgelassen in § 1 der schluss: *λόγον μέντοι τὸν αὐτὸν κτλ.*, in § 3 der satz *τὸ δὲ ῥυθμιζόμενον . . . εἰς συνθέσεις παντοδαπάς.* Von § 13 theilt Morelli nur den anfang bis *σχηματιζόμενον πρὸς ἑαυτό* mit, von den übrigen sätzen dieses § gibt er die abweichungen von Aristoxenus an. Endlich sagt er von § 16: *Eaedem pedum differentiae apud Psellum, qui Aristoxenum αὐτολεξεὶ exscribit* und gibt die abweichungen des Psell. von Aristox. an.

μὲν γὰρ χρόνων οὐκ ἀεὶ τὰ αὐτὰ κατέχουσιν αἱ συλλαβαί, λόγον μέντοι τὸν αὐτὸν ἀεὶ τῶν μεγεθῶν, ἥμισυ μὲν γὰρ κατέχειν τὴν βραχεῖαν χρόνου[8]), *διπλάσιον δὲ τὴν μακράν*[9]).

Δύο δὲ ταῦτα πρῶτον νοητέον, τόν τε ῥυθμὸν καὶ τὸ[10]) § 2 *ῥυθμιζόμενον.*

Ἔστι δὲ ὁ μὲν ῥυθμὸς σύστημά τι συγκείμενον ἐκ χρό- § 3 *νων κατά τινας τρόπους ἀφωρισμένους*[1])· *οὐ γὰρ πᾶσα χρόνων σύνθεσις εὔρυθμος. τὸ δὲ ῥυθμιζόμενον τοιοῦτον νοητέον οἷον δύνασθαι μετατίθεσθαι εἴς τε μεγέθη χρόνων παντοδαπὰ καὶ εἰς συνθέσεις παντοδαπάς. Φαίνεται δὲ τρία εἶναι τὰ ῥυθμικά, λέξις, μέλος, κίνησις σωματική.*

Ὁ δὲ ῥυθμὸς οὐ γίνεται ἐξ ἑνὸς χρόνου. ἀλλὰ προσ- § 4 *δεῖται ἡ γένεσις αὐτοῦ τοῦ τε προτέρου καὶ τοῦ ὑστέρου.*

Διαιρεθήσεται δὲ ὁ χρόνος ὑπὸ μὲν τῆς λέξεως τοῖς § 5 *τε*[2]) *γράμμασι καὶ ταῖς συλλαβαῖς, ὑπὸ δὲ τοῦ μέλους τοῖς φθόγγοις, ὑπὸ δὲ τῆς κινήσεως τοῖς τε σχήμασι καὶ τοῖς σημείοις.*

Τῶν δὲ ῥυθμιζομένων ἕκαστον οὔτε κινεῖται συνεχῶς § 6 *οὔτε ἠρεμεῖ, ἀλλ' ἐναλλάξ. καὶ τὴν μὲν ἠρεμίαν σημαίνει τό τε σχῆμα καὶ ὁ φθόγγος καὶ ἡ συλλαβή. οὐδενὸς γὰρ τούτων ἔστιν αἰσθέσθαι ἄνευ τοῦ ἠρεμῆσαι· τὴν δὲ κίνησιν ἡ μετάβασις ἡ ἀπὸ σχήματος ἐπὶ σχῆμα, καὶ ἡ ἀπὸ φθόγγου ἐπὶ φθόγγον, καὶ ἡ ἀπὸ συλλαβῆς ἐπὶ συλλαβήν. εἰσὶ δὲ οἱ μὲν ὑπὸ τῶν ἠρεμιῶν κατεχόμενοι χρόνοι γνώριμοι, οἱ δὲ ὑπὸ τῶν κινήσεων ἄγνωστοι διὰ σμικρότητα ὥσπερ ὅροι τινὲς ὄντες τῶν ὑπὸ τῶν ἠρεμιῶν κατεχομένων χρόνων. νοητέον δὲ καὶ τοῦτο ὅτι τῶν ῥυθμικῶν συστημάτων ἕκαστον οὐχ ὁμοίως σύγκειται ἔκ τε τῶν γνωρίμων χρόνων κατὰ τὸ ποσὸν καὶ ἐκ τῶν ἀγνώστων, ἀλλ' ἐκ μὲν τῶν γνωρίμων κατὰ τὸ ποσὸν ὡς ἐκ μερῶν τινων σύγκεινται τὰ συστήματα, ἐκ δὲ τῶν ἀγνώστων ὡς ἐκ τῶν διοριζόντων τοὺς γνωρίμους κατὰ τὸ ποσὸν χρόνους.*

Πρῶτον τε νοητέον χρόνον τὸν ὑπ' οὐδενὸς τῶν ῥυ- § 7 *θμιζομένων δυνάμενον διαιρεῖσθαι γνωρίμων*[3]).

---

8) *χρόνον* m || 9) Quintil. inst. 9, 4, 45 *Longam esse duorum temporum, brevem unius, etiam pueri sciunt.* Hiernach zu ergänzen: *καὶ οἱ παῖδες ἴσασι* || 10) *τὸν* m || 1) *ἀφωρισμένων* v || 2) *γε* v || 3) m undeutlich *γνωρίμων* oder *γνωρίμως* ||

§ 8 *Τῶν δὲ χρόνων οἱ μέν εἰσι ποδικοί, οἱ δὲ τῆς ῥυθμοποιίας ἴδιοι. ποδικὸς μὲν οὖν ἐστι χρόνος ὁ κατέχων σημείου ποδικοῦ μέγεθος οἷον ἄρσεως ἢ βάσεως ἢ ὅλου ποδός*[4]*, ἴδιος*[5] *δὲ ῥυθμοποιίας ὁ παραλάσσων ταῦτα τὰ μεγέθη εἴτ' ἐπὶ τὸ μικρὸν εἴτ' ἐπὶ τὸ μέγα. καί ἐστι ῥυθμὸς μὲν ὥσπερ εἴρηται σύστημά τι συγκείμενον ἐκ*[6] *τῶν ποδικῶν χρόνων ὧν ὁ μὲν ἄρσεως, ὁ δὲ βάσεως, ὁ δὲ ὅλου ποδός, ῥυθμοποιία δ' ἂν εἴη*[7] *τὸ συγκείμενον ἔκ τε τῶν ποδικῶν χρόνων καὶ ἐκ τῶν αὐτῆς τῆς ῥυθμοποιίας ἰδίων.*

§ 9 *Τῶν ποδικῶν λόγων εὐφυέστατοί εἰσιν οἱ τρεῖς*[8]*, ὅ τε τοῦ ἴσου καὶ ὁ*[9] *τοῦ διπλασίου καὶ ὁ τοῦ ἡμιολίου. γίνεται δέ ποτε ποὺς καὶ ἐν τριπλασίῳ λόγῳ, γίνεται καὶ ἐν ἐπιτρίτῳ.*

§ 10 *Πᾶς δὲ ὁ διαιρούμενος εἰς πλείω ἀριθμὸν καὶ εἰς ἐλάττω*[10] *διαιρεῖται.*

§ 11 *Ἔστι δὲ καὶ ἐν τῇ τοῦ ῥυθμοῦ φύσει ὁ ποδικὸς λόγος ὥσπερ ἐν τῇ τοῦ ἡρμοσμένου τὸ σύμφωνον*[1]*.*

§ 12 *Τῶν δὲ τριῶν γενῶν οἱ πρῶτοι πόδες ἐν*[2] *τοῖς ἑξῆς ἀριθμοῖς τεθήσονται· ὁ μὲν ἰαμβικὸς*[3] *ἐν τοῖς τρισὶ πρῶτος*[4]*, ὁ δὲ δακτυλικὸς ἐν τοῖς τέτταρσιν*[5]*, ὁ δὲ παιωνικὸς ἐν τοῖς πέντε. Αὔξεσθαι*[6] *δὲ φαίνεται τὸ μὲν ἰαμβικὸν γένος*[7] *μεχρὶ τοῦ ὀκτωκαιδεκασήμου*[8] *μεγέθους ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα ἑξαπλάσιον τοῦ ἐλαχίστου, τὸ δὲ δακτυλικὸν μέχρι τοῦ ἑκκαιδεκασήμου*[8]*, τὸ δὲ παιωνικὸν μέχρι τοῦ πεντεκαιεικοσασήμου*[9]*. αὔξεται δὲ ἐπὶ πλειόνων τό τε ἰαμβικὸν γένος καὶ τὸ παιωνικὸν τοῦ δακτυλικοῦ, ὅτι πλείοσι σημείοις ἑκάτερον αὐτῶν χρῆται. οἱ μὲν γὰρ τῶν ποδῶν δύο μόνοις*[10] *πεφύκασι σημείοις χρῆσθαι, ἄρσει καὶ βάσει, οἱ δὲ τρισίν, ἄρσει καὶ διπλῇ βάσει*[1]*, οἱ δὲ τέτρασι, δύο ἄρσεσι καὶ δύο βάσεσιν.* *)

§ 13 *Νοητέον δὲ τόν τε ῥυθμὸν καὶ τὸ ῥυθμιζόμενον παραπλησίως ἔχοντα*[2] *πρὸς ἄλληλα ὥσπερ ἔχει τὸ σχῆμα καὶ τὸ*

---

4) *ὅλον ποδόν* m || 5) *ἴδιον* m || 6) *ἔκ τε* m. v || 7) *ἢ* m, *ἢ* v || 8) *εἰσὶ τρεῖς* m || 9) *ὁ* v, om. m || 10) *ἐλάττω* v, *ἐλάττων* m || 1) *συμφωνοῦν* v || 2) *ἐν* v, om. m || 3) *ἴαμβος* m. v || 4) *πρώτοις* m. v || 5) *τέταρσιν* v, *τέταρσι* m || 6) *αὐξάνεσθαι* v || 7) *γ* with *τ´* above (d. h. *γίνεται*) m, *γένος* v || 8) *ὀκτωκαιδεκασίμου* m. v || 9) *τοῦ πέντε καὶ εἴκοσι* m. v || 10 *μόνον* m || 1) *οἱ* v, *εἰ* m || 2) *ἔχονται* m, *ἔχειν* v || *) Die ergänzung des § 12 auf S. 38.

σχηματιζόμενον πρὸς ἑαυτά[3]). τῶν δὲ ῥυθμιζομένων ἕκαστον πλείους λαμβάνει μορφὰς οὐ κατὰ τὴν αὑτοῦ[4]) φύσιν, ἀλλὰ κατὰ τὴν τοῦ ῥυθμοῦ. ὁ δὲ ῥυθμὸς οὐδενὶ τῶν ῥυθμιζομένων ἐστὶ τὸ αὐτό, ἀλλὰ τῶν διατιθέντων πως[5]) τὸ ῥυθμιζόμενον καὶ ποιούντων κατὰ τοὺς χρόνους τοιόνδε ἢ τοιόνδε. ὁ δὲ ῥυθμὸς χωρὶς τοῦ ῥυθμισθησομένου καὶ τέμνοντος τὸν χρόνον οὐ δύναται γίνεσθαι, ἐπειδὴ ὁ μὲν χρόνος αὐτὸς ἑαυτὸν οὐ τέμνει, ἑτέρου δέ τινος δεῖται τοῦ διαιρήσοντος αὐτόν. ἀναγκαῖον οὖν[6]) ἂν εἴη μεριστὸν εἶναι τὸ ῥυθμιζόμενον γνωρίμοις μέρεσιν, οἷς[7]) διαιρήσει τὸν χρόνον.

§ 14 *Τῶν δὲ ποδῶν οἱ μὲν ἐκ δύο χρόνων σύγκεινται τοῦ τε ἄνω καὶ τοῦ κάτω, οἱ δὲ ἐκ τριῶν δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνὸς δὲ τοῦ κάτω ἢ ἑνὸς μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν[8]) κάτω. ἐξ ἑνὸς δὲ χρόνουποὺς οὐκ ἂν εἴη, ἐπειδήπερ ἓν σημεῖον οὐ ποιεῖ διαίρεσιν χρόνου. ἄνευ γὰρ διαιρέσεως χρόνου ποὺς οὐ δοκεῖ γίνεσθαι.*

§ 15 *Τῶν δὲ ποδῶν ἕκαστος ὥρισται ἢ λόγῳ τινὶ ἢ ἀλογίᾳ[9]).*

§ 16 *Καὶ μεγέθει μὲν διαφέρει ποὺς[10]) ποδὸς ὅταν τὰ μεγέθη τῶν ποδῶν, ἃ κατέχουσιν οἱ πόδες, ἄνισα ᾖ. γένει δὲ ὅταν οἱ λόγοι διαφέρωσιν[1]) ἀλλήλων οἱ τῶν ποδῶν. οἱ δὲ ἄλογοι τῶν ῥητῶν διαφέρουσι τῷ[2]) τὸν ἄνω χρόνον πρὸς τὸν κάτω μὴ εἶναι ῥητόν. οἱ δὲ ἀσύνθετοι τῶν συνθέτων διαφέρουσι τῷ μὴ διαιρεῖσθαι εἰς πόδας, τῶν συνθέτων διαιρουμένων. διαιρέσει δὲ ὅταν τὸ αὐτὸ μέγεθος εἰς ἄνισα διαιρεθῇ[3]). σχήματι δὲ ὅταν τὰ αὐτὰ μέρη τοῦ αὐτοῦ μεγέθους μὴ ὡσαύτως ᾖ τεταγμένα.*

§ 17 *Τῶν δὲ ποδῶν τρία γένη ἐστί· τὸ δακτυλικόν, τὸ ἰαμβικόν, τὸ παιωνικόν.*

---

3) ἑαυτό v || 4) αὐτοῦ m || 5) πρὸς v || 6) οὖν v, γὰρ m || 7) οἷον m || 8) τῷ m || 9) ἀναλογίᾳ m || 10) τοῦ m || 1) διαφέρουσιν m || 2) τῷ om. m || 3) διαιρεθείη m ||

FRAGMENTA PARISINA

Cod. bibl. imp. Par. 3027

Fol. 33, lin. 9 sq.

§ 1 *Τρία εἰσὶ τὰ ῥυθμιζόμενα, λέξις, μέλος, κίνησις σωματική, ὥστε διαιρήσει[1]) τὸν χρόνον ἡ μὲν λέξις τοῖς αὐτῆς[2]) μέρεσιν οἷον γράμμασι καὶ συλλαβαῖς καὶ ῥήμασι καὶ πᾶσι τοῖς τοιούτοις· τὸ δὲ μέλος τοῖς αὐτοῦ φθόγγοις τε καὶ διαστήμασιν· ἡ δὲ κίνησις σημείοις τε καὶ σχήμασι καὶ*
§ 2 *εἴ τι τοιοῦτό ἐστι κινήσεως μέρος ἐπὶ τούτοις.*
§ 3 *Ἔστιν ὁ ῥυθμὸς*
Ὁ δὲ αὐτὸς ῥυθμὸς οὔτε περὶ γραμμάτων οὔτε περὶ συλλαβῶν ποιεῖται τὸν λόγον, ἀλλὰ περὶ τῶν χρόνων, τοὺς μὲν ἐκτείνειν κελεύων, τοὺς δὲ συνάγειν, τοὺς δὲ ἴσους ποιεῖν ἀλλήλοις. καὶ τοῦτο ποιοῦμεν ὄντων συλλαβῶν καὶ
§ 4 *τῶν γραμμάτων.*
Πᾶς ὁ κατὰ βάσιν γινόμενος χρόνος διορισμοῦ δύναμιν ἔχει. Ἀλλὰ καὶ ὅτε τὴν[5]) μὲν προτέραν συλλαβὴν μηκέτι ἔξεστι φθέγγεσθαι, τὴν δὲ δευτέραν[6]) μηδέπω, τοῦτον τὸν χρόνον σιωπήσει[7]) δεῖ[8]) ἀντέχεσθαι.

Fol. 31, lin. 20 sq.

§ 5 *Λεκτέον καὶ περὶ ποδὸς τί ποτε ἔστι. καθόλου μὲν νοητέον πόδα ᾧ σημαινόμεθα τὸν ῥυθμὸν καὶ γνώριμον ποιοῦμεν τῇ αἰσθήσει.*

---

1) *διαιρέσει* lib ‖ 2) *αὐτοῖς* lib ‖ 5) *τὴν* om. lib ‖ 6) *μηκέτι φθέγγεται τὴν δευτέραν* lib, *ἔξεστι* om. *δὲ* om. ‖ 7) *διωπήση* lib ‖ 8) *δεῖ* om. lib.

§ 6 *Ὡρισμένοι δέ εἰσι τῶν ποδῶν οἱ μὲν λόγῳ τινί, οἱ δὲ ἀλογίᾳ· κειμένῃ μεταξὺ δύο λόγων γνωρίμων, ὥστε εἶναι φανερὸν ἐκ τούτων, ὅτι ὁ ποὺς λόγος τίς ἐστιν ἐν χρόνοις κείμενος ἢ ἀλογία*[9]) *ἐν χρόνοις κειμένη εἰρημένον ἀφορισμὸν ἔχουσα.*

§ 7 *Τῶν δὲ χρόνων οἱ μὲν εὔρυθμοι, οἱ δὲ ῥυθμοειδεῖς, οἱ δὲ ἄρρυθμοι. Εὔρυθμοι μὲν οἱ διαφυλάττοντες ἀκριβῶς τὴν πρὸς ἀλλήλοις εὔρυθμον τάξιν· ῥυθμοειδεῖς δὲ οἱ τὴν μὲν εἰρημένην ἀκρίβειαν μὴ σφόδρα ἔχοντες, φαίνοντες δὲ ὅμως ῥυθμοῦ τινος εἶδος· ἄρρυθμοι δὲ οἱ πάντῃ*[10]) *καὶ πάντως ἄγνωστοι ἔχοντες πρὸς ἀλλήλοις σύνθεσιν.*

§ 8 *Γνώριμος δὲ γίνεται ποὺς*

§ 9 *ἐξ ἄρσεως καὶ θέσεως συγκείμενον σύστημα. ἄρσις δέ ἐστιν ὁ μείζων ὅλως τῆς ἰδίας ἄρσεως*[1])

§ 10 *Λόγοι δέ εἰσι ῥυθμικοί, καθ' οὓς συνίστανται οἱ ῥυθμοὶ οἱ δυνάμενοι συνεχῆ ῥυθμοποιίαν ἐπιδέξασθαι, τρεῖς· ἴσος, διπλασίων, ἡμιόλιος. Ἐν μὲν γὰρ τῷ ἴσῳ τὸ δακτυλικὸν γίνεται γένος, ἐν δὲ τῷ διπλασίῳ τὸ ἰαμβικόν, ἐν δὲ τῷ ἡμιολίῳ τὸ παιωνικόν.*

§ 11 *Ἄρχεται δὲ τὸ δακτυλικὸν ἀπὸ τετρασήμου ἀγωγῆς, αὔξεται δὲ μέχρι ἑκκαιδεκασήμου, ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα τοῦ ἐλαχίστου τετραπλάσιον. ἔστι δὲ ὅτε καὶ ἐν δισήμῳ γίνεται δακτυλικὸς πούς.*

τὸ δὲ ἰαμβικὸν γένος ἄρχεται μὲν ἀπὸ τρισήμου ἀγωγῆς, αὔξεται δὲ μέχρι ὀκτωκαιδεκασήμου, ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα τοῦ ἐλαχίστου ἑξαπλάσιον.

---

9) *ἡ ἀλογία δὲ* lib || 10) *παντὴ* lib || 1) Dieser § 9 ist wahrscheinlich mit den worten des § 2 zu verbinden. Das original ist dasselbe wie zu Psell. § 8. Die einzelnen worte scheinen zum theil nur anfangsworte der zeilen zu sein und das ganze kann so hergestellt werden:

Ἔστιν ὁ
ῥυθμὸς | ἐξ ἄρσεως καὶ θέσεως συγκείμενον
σύστημα. ἄρσις δέ ἐστιν (ὁ ἐλάττων, θέσις δὲ)
ὁ μείζων (χρόνος. ἔστι δέ ποτε ὁ χρόνος καὶ)
ὅλος (πούς. οὗτοι μὲν οὖν λέγονται ποδικοί.)
τῆς (δὲ ῥυθμοποιίας) ἴδιος (λέγεται ὁ τὰ τῆς)
ἄρσεως (ἢ θέσεως ἢ τοῦ ὅλου ποδὸς μεγέθη
παραλλάσσων κτλ.)

Ueber *ἐλάττων* und *μείζων χρόνος* vgl. Aristides. 52, 1.

τὸ δὲ παιωνικὸν ἄρχεται μὲν ἀπὸ πεντασήμου ἀγωγῆς, αὔξεται δὲ μέχρι πεντεκαιεικοσασήμου, ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα τοῦ ἐλαχίστου πενταπλάσιον.

§ 12 Διαφέρουσι δὲ οἱ μείζονες πόδες τῶν ἐλαττόνων ἐν τῷ αὐτῷ γένει ἀγωγῇ. ἔστι δὲ ἀγωγὴ ῥυθμοῦ τῶν ἐν αὐτῷ λόγῳ ποδῶν κατὰ μέγεθος διαφορά, οἷον ὁ[2]) τρίσημος ἰαμβικός, ὁ σημεῖον συνέχων ἓν ἐν[3]) ἄρσει καὶ διπλάσιον ἐν θέσει, καὶ[4]) ὁ ἑξάσημος ἰαμβικός, ὁ σημεῖα δύο συνέχων ἐν ἄρσει καὶ διπλάσιον ἐν θέσει[4]). τῶν γὰρ τριῶν ἡ διαίρεσις εἰς ἓν[5]) σημεῖον καὶ διπλάσιον γίνεται τῶν τε ἓξ ὁμοίως[6]). οὗτοι οὖν πόδες, μεγέθει ἀλλήλων διαφέροντες, γένει καὶ τῇ διαρέσει τῶν ποδικῶν σημείων οἱ αὐτοί εἰσιν.

---

2) διαφορᾶς οἷον ὡς lib || 3) ὁ μὴ συνέχων ἐν lib || 4) καὶ ὁ ἑξάσημος .... διπλάσιον ἐν θέσει om. lib || 5) ἓν om. lib || 6) τῶν τε ἐξ ὁμοίων lib ||

COMMENTAR.

DIE LEHREN DER ALTEN RHYTHMIKER.

Erstes Kapitel.

Der Ausgangspunkt und die Anordnung der antiken Rhythmik.

---

§. 1. Begriff des Rhythmus. Rhythmus und Rhythmizomenon.

Der Rhythmus kommt in jeder der drei musischen Künste, der Poesie, Musik und Orchestik zur Erscheinung, er ist das allen drei Künsten Gemeinsame, indem er den verschiedenartigen Stoff, woran diese Künste die Idee des Schönen darstellen, auf ein und dieselbe Weise gestaltet. Der Stoff der musischen Künste ist kein materieller, wie in den bildenden, sondern eine Bewegung, ein *κινούμενον* (Aristox. p. 31, 13), in der Poesie die Sprachsylben, in der Musik die Töne, in der Orchestik die Bewegungsmomente und Stellungen (*σημεῖά τε καὶ σχήματα*) des menschlichen Körpers (Aristox. p. 30, 22). Eine Bewegung ist nur in der Zeit möglich; während die Werke der bildenden Künste ruhig abgeschlossen und vollendet vor uns liegen, gehört zur Darstellung eines Werkes der musischen Kunst jedesmal eine Zeit, innerhalb deren es durch die Thätigkeit des Künstlers, durch Declamation, Gesang, Instrumentalmusik, Action und Tanz, uns vorgeführt wird. Deshalb werden die musischen Künste auch *πρακτικαὶ* genannt mit der Definition: *αὗται ἐφ' ὅσον χρόνον πράττονται, ἐπὶ τοσοῦτον καὶ ὁρῶνται, μετὰ γὰρ τὴν πρᾶξιν οὐχ ὑπάρχουσιν* schol. Dionys. Thrac. p. 655; dasselbe Lucius Tarrhaeus ibid. p. 652—654.

Das Gesetz der Schönheit verlangt, dass die Zeit, innerhalb deren sich ein musisches Kunstwerk darstellt, durch die Silben der Sprache, die Töne der Musik, die körperlichen Bewegungen beim Tanze in einer bestimmten Weise geordnet und gegliedert

6*

sei, und zwar so, dass die *αἴσθησις*, d. h. das Gefühl des Zuhörers jene Ordnung wahrnehmen kann. Wir nennen diese Ordnung den Rhythmus. Er ist dem Stoffe der musischen Künste nicht immanent, denn dieser kann sich auch als ein arrhythmischer darstellen (Aristox. 30, 16 und bei Mar. Vict. 2485), sondern ist ein Accedens welches der dem Geiste inwohnende Sinn für Regelmässigkeit und Ordnung hinzubringt, er ist mithin zunächst ein abstractes Gesetz, welches in dem Gefühle des Menschen liegt und erst durch menschliche Thätigkeit seine Verwirklichung findet, indem es sich an dem Bewegungsstoffe der musischen Künste abprägt (Aristoxenus 29, 11). Der Stoff ist als solcher ein *ῥυθμιζόμενον*, und die Thätigkeit des Künstlers, die den Stoff zum rhythmischen macht, ist die *ῥυθμοποιία* (Aristid. 62, 22 *δύναμις ποιητικὴ ῥυθμοῦ*).

Die Scheidung zwischen *ῥυθμός* als dem abstracten Gesetze und dem *ῥυθμιζόμενον* als dem diesem Gesetze sich fügenden und nach ihm sich gestaltenden Stoffe ist der Ausgangspunkt der Aristoxenischen Rhythmik. Beide verhalten sich nach ihm wie das *σχῆμα* zum *σχηματιζόμενον*, wie die Form zur geformten Materie[1]). Die Form an sich beruht auf rein geistigen Principien, aber sie kann nur an der Materie zur Erscheinung kommen; ebenso kann sich auch das geistige Princip des Rhythmus ohne

1) Man fasste den Unterschied von Rhythmus und rhythmischem Stoffe auch in der Weise wie den Gegensatz der beiden Platonischen Grundprincipe, der Ideen und des *ἐγμαγεῖον*, welches die Ideen in sich aufnimmt und durch sie gestaltet wird (*κινούμενόν τε καὶ διασχηματιζόμενον ὑπὸ τῶν εἱςιόντων*); das *ἐκμαγεῖον* ist das „*ἐν ᾧ γίγνεται*,“ die Ideen sind das „*ὅθεν ἀφοιούμενον φύεται τὸ γιγνόμενον*,“ jenes wird der empfangenden *μήτηρ*, diese dem schaffenden *πατὴρ* verglichen, Timaeus 50, c. Ebenso nannte man den Rhythmus das schaffende männliche Princip, das Rhythmizomenon (z. B. das *μέλος*) das passive weibliche Princip, Aristid. 63, 7 *τινὲς δὲ τῶν παλαιῶν τὸν μὲν ῥυθμὸν ἄρρεν ἀπεκάλουν, τὸ δὲ μέλος θῆλυ. τὸ μὲν γὰρ μέλος ἀνενέργητόν τέ ἐστι καὶ ἀσχημάτιστον, ὕλης ἐπέχον λόγον διὰ τὴν πρὸς τοὐναντίον ἐπιτηδειότητα· ὁ δὲ ῥυθμὸς πλάττει τε αὐτὸ καὶ κινεῖ τεταγμένως, ποιοῦντος λόγον ἐπέχων πρὸς τὸ ποιούμενον.* Mart. Capell. p. 47 *Interest inter rhythmum et rhythmizomenon, quippe rhythmizomenon materia est numerorum, numerus autem velut quidem artifex.* Diese Sätze der *παλαιοὶ* stammen wohl schwerlich von Aristoxenus, sondern aus der Pythagoreischen Schule.

ein *ῥυθμιζόμενον* dem sinnlichen Gefühle nicht darstellen Aristox. 29,11. Der Trias der musischen Künste entsprechend ist das *ῥυθμιζόμενον* ein dreifaches, es besteht entweder in den Silben der Sprache, oder in den Tönen der Melodie oder in den Bewegungsmomenten der Orchestik Aristox. 30, 24 (Aristid. 48, 4 *ῥυθμίζεται ἐν μουσικῇ κίνησις σώματος, μελῳδία, λέξις*, Didymus ap. Bacch. 66, 20, *γίνεται δε (ὁ ῥυθμὸς) ἢ περὶ λέξεως ἢ περὶ μέλος ἢ περὶ σωματικὴν κίνησιν*). Ein jedes dieser Rhythmizomena ist sowohl des Rhythmus wie der Arrythmia fähig (Aristox. 30, 16), und so kann es auch ohne allen Rhythmus zur Erscheinung kommen.

Ohne Rhythmus tritt die blosse *λέξις* als Prosa auf;
das blosse *μέλος* erscheint in den *διαγράμματα* und *ἄτακτοι μελῳδίαι*,
und beides, *λέξις* und *μέλος*, verbunden in den *κεχυμένα ᾄσματα*.

Mit dem Rhythmus erscheint die blosse *κίνησις σωματικὴ* als *ψιλὴ ὄρχησις*,
die blosse *λέξις* als declamirtes Gedicht, z. B. das Epos[2]),
das blosse *μέλος* als Instrumentalmusik (als die *κρούματα* und *κῶλα* der *ψιλὴ κιθάρισις* und *αὔλησις*),
und beides, *λέξις* und *μέλος* verbunden, als *ᾠδὴ τελεία*[3]), als Gesang mit Instrumentalbegleitung, der, wenn er Chorgesang ist, gewöhnlich auch noch mit der *ὄρχησις* verbunden ist.

Vgl. hierüber Aristid. p. 48, 5 und Aristotel. poet. 1.

§. 2. Die Bruchstücke aus dem ersten Buche der Aristoxenischen Stoicheia.

Fragm. I. II.

Ausführlicher als es in der Einleitung des uns erhaltenen zweiten Buches (28—31, 4) geschehen ist, hatte Aristoxenus im

---

2) Aristid. p. 48, 12 führt als Beispiel an: *ἐπὶ τῶν ποιημάτων μετὰ πεπλασμένης ὑποκρίσεως οἷον τῶν Σωτάδου καί τινων τοιούτων.*

3) Die Handschriften des Aristid. 48, 15 lesen hier: *ταῦτα σύμπαντα μιγνύμενα τὴν ᾠδὴν ποιεῖ.* Es ist vor *ᾠδὴν* das Wort *τελείαν*

ersten Buche seiner Stoicheia das Verhältnis von ῥυθμὸς und ῥυθμιζόμενον besprochen. Er verweist auf diese Partie des ersten Buches 29, 14: „der Rhythmus kann ohne ein Rhythmizomenon, durch welches die Zeit zerlegt wird, nicht zur Erscheinung kommen, denn die abstracte Zeit kann sich nicht selber zerlegen, wie ich oben (ἐν τοῖς ἔμπροσθεν) gesagt habe, sondern bedarf eines zweiten, wodurch sie zerlegt wird." Wir besitzen nun noch einige hierher gehörende Fragmente des ersten Buches, deren Zusammenhang wir hier anzugeben haben.

Zuerst hatte dort Aristoxenus die allgemeine Definition aufgestellt fragm. I (p. 26, 5): Ὁ ῥυθμός ἐστιν χρόνων τάξις. Diese bei dem schol. ad Hermog. ideas mit einem ὥς φησιν Ἀριστόξενος[1]) angeführte Erklärung des Wortes ῥυθμὸς findet sich im zweiten Buche nicht[2]) und muss daher aus dem ersten Buche stammen (denn an eine rhythmische Abhandlung der συμμικτὰ συμποτικὰ u. dgl. ist hier wohl nicht zu denken). Χρόνοι sind die Abschnitte oder Theile der abstracten Zeit; besteht also in Beziehung auf diese eine Ordnung, so ist Rhythmus vorhanden. Wie entstehen denn aber die Abschnitte oder Theile der abstracten Zeit? Wenn Abschnitte oder Theile vorhanden sein sollen, so bedarf es eines τέμνων oder διαιρῶν. In diesem Zusammenhang fanden die 29, 15 aus dem ersten Buche citirten Worte ihre Stelle: ὁ χρόνος αὐτὸς αὑτὸν οὐ τέμνει, ἑτέρου δέ τινος δεῖ τοῦ διαιρήσοντος αὐτόν. Dieses ἕτερον nun ist eine aus γνώριμα μέρη bestehende, den Sinnen wahrnehmbare Bewegung, gleichsam ein sinnlicher Stoff, welcher durch seine μέρη die Zeit in Abschnitte eintheilt und der Träger des Rhythmus wird, indem die μέρη der τάξις unterworfen werden. Als Träger des Rhythmus heisst der sinnliche Bewegungsstoff ῥυθμιζόμενον und so fügt nunmehr Aristo-

---

ausgefallen, welches Martian. Capella in seinem Texte noch vorfand; er übersetzt: *quae cuncta sociata perfectam faciunt cantilenam.*

1) In der Fassung des schol. bei dem Anonymus (VII, 892 Walz) heisst es: Ἀριστόξενος καὶ Ἡφαιστίων, bei dem späteren Planudes (V, 454) steht unrichtig Ἀριστόξενος ἢ Ἡφαιστίων.

2) Die Worte 29, 21 τὸν ῥυθμὸν γίνεσθαι, ὅταν ἡ τῶν χρόνων διαίρεσις τάξιν τινὰ λάβῃ ἀφωρισμένην sind nicht dieselben wie vorliegende Definition.

xenus zu der obigen ganz abstracten Definition des Rhythmus eine zweite hinzu (fragm. II. p. 27), welche uns Bacchius 66, 22 aufbewahrt hat: *Ἔστι δὲ ὁ ῥυθμὸς χρόνος διῃρημένος ἐφ' ἑκάστῳ τῶν ῥυθμίζεσθαι δυναμένων = ἐφ' ἑκάστῳ τῶν ῥυθμιζομένων.*

Fragm. III.

Hieran schliesst sich das bei Psell. §. 6 erhaltene Fragm. III des ersten Buches: *τῶν δὲ ῥυθμιζομένων ἕκαστον οὔτε κινεῖται συνεχῶς οὔτε ἠρεμεῖ κτλ.* (26, 13 = 74, 18). In jedem Rhythmizomenon wechseln Momente der Bewegung und des Stätigen mit einander ab. Das Stätige (*ἠρεμία*) findet seinen Ausdruck in der Silbe, im Tone, im Schema der Orchestik (denn weder Silbe, noch Ton, noch orchestisches Schema würde man wahrnehmen können, wenn sie nicht stätig wären), die Bewegung (*κίνησις*) besteht in dem Uebergang (*μετάβασις*) von der Silbe zur Silbe, vom Tone zum Tone, vom orchestischen Schema zum orchestischen Schema. Die Zeit, welche durch ein stätiges Moment ausgefüllt wird, ist sinnlich wahrnehmbar (*γνώριμος*), die Zeit der Bewegung oder des Uebergangs ist wegen ihrer Kleinheit nicht sinnlich wahrnehmbar (*ἄγνωστος*)[3], denn sie ist nur die Grenze zwischen zwei von Silben oder Tönen ausgefüllten Zeittheilen. Demnach stehen die *χρόνοι γνώριμοι* und *ἄγνωστοι* als Bestandtheile eines *ῥυθμικὸν σύστημα* einander nicht coordinirt; die *χρόνοι γνώριμοι* sind die Theile des *σύστημα*, die *χρόνοι ἄγνωστοι* nur die Grenzen dieser Theile.

Nun finden wir eine Definition des Rhythmus bei Aristides 47, 14, welche folgendermassen lautet: *ῥυθμὸς τοίνυν ἐστὶ σύστημά τι ἐκ γνωρίμων χρόνων κατά τινα τάξιν συγκείμενον*[4]), in der Uebersetzung bei Martian. Capella: *Rhythmus igitur est compositio quaedam ex sensibilibus collata temporibus, ad aliquem habitum ordi-*

3) Dasselbe sagt Bacchius 67, 16 von der Zeit, welche zwischen den als Arsis und Thesis dienenden Zeitgrössen in der Mitte liegt.

4) In den Handschriften des Aristides fehlt *γνωρίμων* und statt *συγκείμενον* ist *συγκειμένων* geschrieben. Der Uebersetzer hatte noch einen bessern Text vor sich; aus *sensibilibus* und *compositio connexa* ist zweifelsohne *γνωρίμων* und *συγκειμένον* herzustellen. Ausserdem ist nach *σύστημα* das in den lib. fehlende *τι* herzustellen cf. *compositio quaedam.* *τι* und *συγκείμενον* wird auch durch Psell. 39, 2 *σύστημά τι συγκείμενον* bestätigt.

nemque connexa. Diese Definition ist wie die ganze Einleitung des Aristides p. 47. 48 aus dem ersten Buche des Aristoxenus geflossen, und wir werden wohl nicht irren, dass sie sich an die Auseinandersetzung der *χρόνοι γνώριμοι* und *ἄγνωστοι* anreihete. Nachdem er hier mit den Worten geschlossen: *ἐκ τῶν γνωρίμων κατὰ τὸ ποσὸν χρόνων ὡς ἐκ μερῶν τινων σύγκειται τὰ συστήματα ῥυθμικά*, fährt er fort: *ῥυθμός τοίνυν ἐστὶ σύστημά τι ἐκ γνωρίμων χρόνων κατά τινα τάξιν συγκείμενον.* Diese letzte Definition ist die vollständigste, sie schliesst die beiden früheren mit in sich ein: *Ἔστι δὲ ὁ ῥυθμὸς χρόνων τάξις* (cf. *κατὰ τάξιν συγκείμενον*) und *χρόνος διῃρημένος ἐφ' ἑκάστῳ τῶν ῥυθμίζεσθαι δυναμένων.* (Der hiermit ausgedrückte Begriff des *ῥυθμιζόμενον* als des Trägers des Rhythmus liegt in „*ἐκ γνωρίμων χρόνων συγκείμενον*," denn die *γνώριμοι χρόνοι* sind ja, wie es hiess, die stätigen und für die *αἴσθησις* wesentlichen Momente des Rhythmizomenon). Dass das Fragment Psell. 6 und die eben besprochene Definition sich aneinander schliessen, thut ausser dem Ausdrucke *γνώριμοι χρόνοι* auch noch der Ausdruck *σύστημα* kund, der sowohl am Ende des Fragmentes wie im Anfange der Definition vorkommt.

Fragm. IV.

Weiter wissen wir nun, dass Aristoxenus in der Partie des ersten Buches, wo er von den Rhythmizomena handelte, nicht blos von den drei im zweiten Buche genannten Rhythmizomena, sondern auch von den Rhythmizomena ausserhalb der musischen Kunst gesprochen hat. Den Inhalt des zweiten Buches nämlich soll der *ἐν μουσικῇ ταττόμενος ῥυθμὸς* bilden, während das erste Buch den Rhythmus im weiteren Sinne gefasst und auch den in der Natur, in der bildenden Kunst u. s. w. vorkommenden Rhythmus behandelt hatte. Dies sagt Aristoxenus selber zu Anfangdes zweiten Buches

> *Ὅτι μέν τοῦ ῥυθμοῦ πλείους εἰσὶ φύσεις καὶ ποία τις αὐτῶν ἑκάστη καὶ διὰ τίνας αἰτίας τῆς αὐτῆς ἔτυχον προσηγορίας καὶ τί αὐτῶν ἑκάστῃ ὑπόκειται, ἐν τοῖς ἔμπροσθεν εἰρημένον, νῦν δὲ ἡμῖν περὶ αὐτοῦ λεκτέον τοῦ ἐν μουσικῇ ταττομένου ῥυθμοῦ.*

Eine ganz kurze Aufzählung dieser verschiedenen *φύσεις* des Rhythmus findet sich in der Einleitung des Aristides 47, 5: „Wir gebrauchen das Wort Rhythmus 1) von unbeweglichen Ge-

genständen, z. B. wenn wir von einer Bildsäule sagen, sie sei eurhythmisch; 2) von allen sich bewegenden Gegenständen, z. B. wenn wir sagen, dass einer eurhythmisch geht; 3) im eigentlichen Sinne gebrauchen wir Rhythmus von der Stimme, und in diesem Sinne ist der Rhythmus Gegenstand unserer Betrachtung." Weiter heisst es dann: „Der Rhythmus wird vermittels dreier Sinne empfunden: 1) durch das Gesicht, z. B. beim Tanze, 2) durch das Gehör, z. B. beim Gesange, 3) durch das Gefühl, z. B. die Bewegungen des Pulses. Der musikalische Rhythmus wird aber nur von zwei Sinnen, dem Gesicht und dem Gehör empfunden." Aehnlich Longin. proleg. ad Hephaest. p. 139. So interessant die Auseinandersetzung des Aristoxenus gewesen sein mag, aus den spärlichen Notizen des Aristides können wir uns keine Vorstellung davon machen. — Dort war nun zugleich der Punkt, wo Aristoxenus die Nothwendigkeit des Rhythmus für das Melos darlegte. Auch hierüber besitzen wir noch eine Stelle bei Aristid. 47, 9: „Während die Töne bei der Ungleichmässigkeit der Bewegung keinen fasslichen Gang der Melodie hervorbringen und unser Gefühl ins Ungewisse treiben, geben die Theile des Rhythmus (Arsis und Thesis) der Melodie Kraft, indem sie die Zeit abmessen und unser Gefühl in eine geordnete Bewegung bringen." Diese Stelle war bisher unverständlich; es musste das sinnlose *παρὰ μέρος μὲν* in *παραμετροῦντα μὲν* verändert und dabei das Object *τὸν χρόνον* hinzugefügt werden; die zweite Aenderung *ἀνομοιότητα* statt *ὁμοιότητα* wird auch durch Martianus, welcher *licentia* übersetzt, bestätigt. Ausserdem ist zu bemerken, dass dieser Satz in den Handschriften verstellt ist. Er gehört vor die Definition *ῥυθμὸς τοίνυν ἐστὶ σύστημα* u. s. w. Dann folgt er unmittelbar auf „*καὶ ἰδίως ἐπὶ φωνῆς, περὶ οὗ νῦν πρόκειται λέγειν*," woran er sich dem Inhalte nach anschliesst, und es folgt ferner der Satz: *ἄρσις μὲν οὖν ἐστι* unmittelbar auf: *καὶ τὰ τούτων πάθη καλοῦμεν ἄρσιν καὶ θέσιν*, wohin er dem Gedankenzusammenhange nach nothwendig gehört.

Nach jenen Worten, in welchen Aristoxenus den Inhalt des ersten Buches recapitulirt, fährt er fort p. 28, 9.

Ὅτι μὲν οὖν περὶ τοὺς χρόνους ἐστὶ καὶ τὴν τούτων αἴσθησιν, εἴρηται μὲν καὶ ἐν τοῖς ἔμπροσθεν, λεκτέον καὶ πάλιν νῦν.

Also in seiner Darstellung des allgemeinen Rhythmus hat, wie wir hier erfahren, Aristoxenus auch von den χρόνοι gesprochen. Hierbei war nun auch von den χρόνοι ποδικοὶ, d. h. der ἄρσις und θέσις, als der Grundbedingung jedes Rhythmus, er mag in der Natur oder in der musischen Kunst zur Erscheinung kommen, geredet worden, denn nur so erklärt es sich, weshalb unser zweites Buch den Begriff von Arsis und Thesis ohne weiteres voraussetzt und z. B. p. 33, 2 gesagt wird, es müsse jeder Fuss aus 2 oder 3 oder 4 χρόνοι bestehen, ohne dass hier irgend eine Definition von χρόνος gegeben wäre. Auch Aristides bringt die Definition von Arsis und Thesis in der Einleitung, wo er vom Rhythmus „im Allgemeinen" redet. Aus der Erörterung der χρόνοι, welche das erste Buch des Aristoxenus enthielt, stammt das kleine Fragment bei Psellus §. 4:

Ὁ δὲ ῥυθμὸς οὐ γίνεται ἐξ ἑνὸς χρόνου, ἀλλὰ προσδεῖται ἡ γένεσις αὐτοῦ τοῦ τε προτέρου καὶ τοῦ ὑστέρου.

Zu προτέρου und ὑστέρου haben wir χρόνου zu ergänzen, χρόνος πρότερος bedeutet dasselbe wie χρόνος καθηγούμενος, χρόνος ὕστερος dasselbe wie χρόνος ἑπόμενος bei Aristid. 52, 1.

Fragm. V.

Endlich ist uns noch ein Fragment aus dem ersten Buche erhalten, in welchem Aristoxenus von dem Maasse (μέτρον) spricht, womit der Rhythmus gemessen wird. Das Fragment findet sich bei Psell. §. 1. Die älteren Rhythmiker (s. S. 8) — so heisst es hier — stellten den Satz auf: die Silbe verhält sich zum Rhythmus, wie das Maass zum Gemessenen, die Silbe ist das Maass des Rhythmus. Dies leugnet Aristoxenus, οὐκ ἔστι μέτρον ἡ συλλαβή. „Denn jedes Maass hat eine bestimmte Grösse und ist in Beziehung auf das zu Messende fest begrenzt. Aber die Silbe ist in Beziehung auf den Rhythmus mit nichten in der Weise fest begrenzt, wie das Maass in Beziehung auf das zu Messende. Das Maass muss als solches der Grösse nach stätig sein, und insbesondere muss das Zeitmaass der Zeitgrösse nach stätig sein, aber die Silbe hat als Zeitmaass keineswegs eine stätige Grösse. Die Silben haben nämlich nicht immer dieselben Zeitgrössen, sondern nur dasselbe Grössen v e r h ä l t n i s, denn dass die lange Silbe doppelt so gross sei als die kurze ..." Damit hört das

Fragment des Psellus auf. Der fehlende Hauptsatz zu dem accusativ cum infinit. ist aus Quintil. instit. 9, 4, 45 zu ergänzen: „das wissen sogar die Knaben.“ Hier heisst es nämlich: *Longam esse duorum temporum, brevem unius, etiam pueri sciunt*, ein Satz, der wie die übrigen rhythmischen Sätze Quintilians aus Aristoxenus geflossen ist und zwar gerade aus dem Schlusse der von Psellus §. 1 mitgetheilten Partie: *ἥμισυ μὲν γὰρ κατέχειν τὴν βραχεῖαν χρόνου, διπλάσιον δὲ τὴν μακρὰν* ..., es muss also im Original weiter geheissen haben etwa: *καὶ οἱ παῖδες ἴσασιν*.

Aber noch ein anderer römischer Autor hat, wenn auch mittelbar, aus der vorliegenden Partie der Aristoxenischen Stoicheia geschöpft, Mar. Victorin. p. 2495. Die Quelle ist nicht angegeben, aber sie kann sich unmöglich einem geübten Auge verbergen. Marius Victorin giebt nicht wie Psellus die vollständigen Worte des Aristoxenus, sondern nur einen kurzen Auszug, dafür liefert er auch von dem, was der bei Psellus erhaltenen Stelle vorherging und was ihr folgte, ein kurzes Referat. Seine Worte sind: *Quidam autem non pedem metrum esse volunt, sed syllabam, quod hac ipsum quoque pedem metiamur et quod finita esse mensura debeat, pedes autem in versu varientur. Alii rursus nec pedem nec syllabam metrum putant esse dicendum, sed tempus, quia omne metrum in eo quod metimur numero finitum est ut decempeda (non enim modo decem habet, modo undecim, modo duodecim pedes, sed semper decem). Unde pedem metrum esse non posse, quia in versu modo unus est dactylus, modo duo, seu spondei, interdum incurrunt trochaei aut amphimacri, quorum diversitate iuxta spatia temporum metrum, quod certam mensuram habere debeat, nequaquam finitum inveniri.*

Es gab also 1) Rhythmiker, welche den metrischen Versfuss als Zeitmaass des Rhythmus annahmen. 2) Gegen diese wandten sich Andere, welche die Silbe als *μέτρον* hinstellten (*quidam autem non pedem metrum esse volunt, sed syllabam*), dies waren die *παλαιοὶ ῥυθμικοί*, von denen Psellus spricht. Was sie gegen die Ansicht, dass der Versfuss ein *μέτρον* sei, vorbrachten, hat Victorin ziemlich ausführlich mitgetheilt; auch die Schlussworte der ganzen Stelle gehören hierher. 3) Noch Andere — und dies ist Aristoxenus und die Aristoxeneer — endlich behaupteten, dass weder der Versfuss, noch die Silbe ein *μέτρον* sein könne,

sondern nur die Zeit, *quia omne metrum in eo quod metimur numero finitum est.* Das ist die Uebersetzung der bei Psellus erhaltenen Aristoxenischen Worte: *πᾶν γὰρ μέτρον [αὐτό τε ὡρισμένον εστὶ] κατὰ τὸ ποσὸν [καὶ] πρὸς τὸ μετρούμενον ὡρισμένως ἔχει* (die unübersetzt gelassenen Worte habe ich in Klammern eingeschlossen, *in eo quod metimur* ist *πρὸς τὸ μετρούμενον*, *numero* ist *κατὰ τὸ ποσὸν*, *finitum est* ist *ὡρισμένως ἔχει*). — Wir sehen, dass das Alles aus Aristoxenus stammt. Er beleuchtete zuerst die Behauptung einiger Aelteren, dass der metrische Fuss ein Zeitmaass des Rhythmus sei, dann die Ansicht Anderer, welche diesen Satz widerlegt und statt dessen die Silbe als Zeitmaass hingestellt hatten. Endlich bekämpfte Aristoxenus auch diese zweite Ansicht und stellte dafür eine dritte als seine eigne auf, *nec pedem, nec syllabam metrum esse dicendum, sed tempus.* In der That bleibt nichts Anderes übrig, als dass das wahre *μέτρον ῥυθμοῦ* in dem *χρόνος* besteht. Aber wie dies Aristoxenus gethan, das ist nicht leicht einzusehen. Am nächsten liegt es daran zu denken, dass er den *χρόνος πρῶτος* (die kleinste Zeiteinheit, die More) als *μέτρον* hingestellt hat. Aber auch von dem *χρόνος πρῶτος* gilt, was Aristoxenus von der Silbe gesagt hat: *οὐκ ἀεὶ τὸν αὐτὸν χρόνον κατέχει*, denn je nach dem Tempo ist er bald kürzer, bald länger, ja er ist wie das Tempo selber immer unbegrenzt: *εἴπερ εἰσὶν ἑκάστου τῶν ῥυθμῶν ἀγωγαὶ ἄπειροι, ἄπειροι ἔσονται καὶ οἱ πρῶτοι* Aristox. *περὶ τοῦ πρώτου χρόνου* (Aristox. fragm. 39, 13.) Also von einer absoluten Stätigkeit des *χρόνος πρῶτος* kann keine Rede sein. Dasselbe aber ist der Fall, wenn Aristoxenus unter dem *χρόνος* nicht den *χρόνος πρῶτος*, sondern den *χρόνος ῥυθμικὸς*, die Arsis oder Thesis als die Theile des Rhythmus verstanden hat, denn er selber sagt in der angeführten Stelle 39, 15: *τὸ αὐτὸ δὲ συμβήσεται καὶ περὶ τοὺς δισήμους καὶ τρισήμους καὶ τοὺς λοιποὺς τῶν ῥυθμικῶν χρόνων, καθ' ἕκαστον γὰρ τῶν πρώτων τούτων ἔσται δίσημός τι καὶ τρίσημος κτλ.*

Wenn also das *μέτρον κατὰ ποσὸν* (d. h. *κατὰ μέγεθος*) *ἠρεμεῖν* und *ὡρισμένον* sein und sich zum *μετρούμενον ὡρισμένως* verhalten muss, wie kann da der *χρόνος πρῶτος* (oder *δίσημος* u. s. w.), der ja bei der *ἀπειρία ἀγωγῆς* ein *ἄπειρος* ist, das *μέτρον* des *ῥυθμὸς* sein? Darauf wird Aristoxenus mit ähnlichen Worten geantwortet haben, wie wir sie in dem weiteren Fortgange des Fragments

bei Porphyrius p. 40, 7 lesen: ὃς ἂν ληφθῇ τῶν ῥυθμῶν ἐπὶ τῆςδέ τινος ἀγωγῆς τιθεὶς, ἀπείρων ἐκείνων πρώτων ἕνα τινὰ λήψεται εἰς αὐτὸν, ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ περὶ τῶν δισήμων κτλ. Ein jeder als μετρούμενον uns vorliegender Rhythmus hat irgend eine bestimmte ἀγωγὴ, und hiernach ist auch der χρόνος πρῶτος kein ἄπειρος, sondern ein bestimmter, ein ὡρισμένος καὶ πεπερασμένος μεγέθει (= κατὰ τὸ ποσόν), mithin ist der χρόνος πρῶτος völlig geeignet, für den ῥυθμός, dessen Grundbestandtheil er bildet, das μέτρον zu sein.

Es bleibt nun aber immer noch eine Schwierigkeit übrig. Wenn der χρόνος πρῶτος (und mithin auch der δίσημος u. s. w.) das μέτρον des in einem bestimmten Tempo gehaltenen ῥυθμὸς sein kann, warum leugnet dann Aristoxenus, dass die Silbe ein μέτρον sein soll? Die Kürze fällt ja mit dem χρόνος πρῶτος, die Länge als doppelt so gross mit dem δίσημος zusammen? Wäre die Kürze bei Ein und derselben ἀγωγὴ immer ein χρόνος πρῶτος und die Länge immer ein δίσημος, so müsste sie Aristoxenus als μέτρον ῥυθμοῦ gelten lassen. Gerade daraus, dass dies Aristoxenus nicht thut, ersehen wir, dass nach seiner Ansicht die Zeitdauer der Kürze und ebenso die Zeitdauer der Länge auch abgesehen von der Verschiedenheit des Tempos eine verschiedene ist. Der von den Metrikern oft wiederholte Satz der rhythmici und musici, dass die Kürze nicht immer einzeitig, die Länge nicht immer zweizeitig sei (s. p. 42. 43 fr. III—VII), ist also auch ein Satz des musicus Aristoxenus.

§. 3. Die Anordnung der antiken Rhythmik.

Wir haben hiermit das, was uns noch aus dem ersten Buche der Aristoxenischen Stoicheia erhalten ist, kürzlich dargelegt, und hierbei hat zugleich die von Aristides seiner rhythmischen θεωρία vorausgeschickte Einleitung, die ein (freilich sehr dürftiger) Auszug aus jenem ersten Buche ist, ihre Erledigung gefunden. Vom zweiten Buche an behandelten die Aristoxenischen Stoicheia lediglich den Rhythmus der musischen Kunst. Wie viel Bücher noch folgten, wissen wir nicht und es lässt sich daher auch nicht bestimmen, ob die Psellianischen Fragmente

p. 38 aus dem zweiten oder einem folgenden Buche entlehnt sind.

Die Ordnung, in welcher Aristoxenus seinen Stoff vorbringen will, ist von ihm nicht angegeben, es fehlt ein Inhaltsverzeichnis der Theile, wie er es z. B. in seiner Harmonik nach der allgemeinen Einleitung folgen lässt. Doch war die Anordnung des Stoffes wohl keine andere als die, welche bei Aristides vorkommt und welche dieser nach der Einleitung p. 48, 20 folgendermassen angibt: *Μέρη δὲ ῥυθμικῆς πέντε, διαλαμβάνωμεν γὰρ*

περὶ πρώτων χρόνων
περὶ γενῶν ποδικῶν
περὶ ἀγωγῆς ῥυθμικῆς
περὶ μεταβολῶν
περὶ ῥυθμοποιίας.

Die Benennung des ersten und zweiten Theiles ist in diesem Inhaltsverzeichnis nicht ganz genau, sie ist nur für das am Anfange dieser Theile Gesagte richtig. Der erste Theil handelt nämlich *περὶ χρόνων* und bespricht speciell den *χρόνος πρῶτος* und *σύνθετος*, die *χρόνοι ἔρρυθμοι*, *ῥυθμοειδεῖς* und *ἄρρυθμοι*, die *χρόνοι ἁπλοῖ* oder *ποδικοὶ* und *πολλαπλοῖ* oder *ῥυθμοποιίας ἴδιοι*. Der zweite Theil handelt *περὶ ποδῶν* und zwar nach folgenden p. 52 ausgeführten Kategorien der *διαφοραὶ ποδῶν*: die *διαφορὰ κατὰ γένος* oder die *γένη ποδικά*, die *διαφορὰ κατὰ μέγεθος*, die *διαφορὰ* der *πόδες ῥητοὶ* und *ἄλογοι*, der *ἀσύνθετοι* und *σύνθετοι*, die *διαφορὰ κατὰ διαίρεσιν*, *κατὰ σχῆμα* und *κατὰ ἀντίθεσιν*. (Die p. 51 angegebene Uebersicht der *διαφοραὶ* ordnet die ersten dieser Kapitel etwas anders; wir haben die Anordnung so angegeben, wie sie nachher in der speciellen Ausführung befolgt ist.)

So weit uns nun die Rhythmik des Aristoxenus vorliegt, ist die Anordnung mit der des Aristides identisch.

Zuerst, sagt Aristoxenus p. 28, 10, will er von den Chronoi und deren Auffassung durch die *αἴσθησις* reden. Davon sei zwar schon im ersten Buche die Rede gewesen, aber er müsse noch einmal darauf zurückkommen, denn dies sei gewissermassen das Fundament der Rhythmik (*ἀρχὴ γὰρ τρόπον τινὰ τῆς περὶ τοὺς ῥυθμοὺς ἐπιστήμης ἐστὶν αὐτή*). Hier handelt nun Aristoxenus

1) Von dem Unterschiede des Rhythmus und Rhythmizomenon, den wir im Anfange dieses Kapitels besprochen haben.

2) Im Anschlusse daran definirt er den unzusammengesetzten χρόνος πρῶτος und den πρῶτος σύνθετος und weist hierbei darauf hin, was man mit Rücksicht auf den Gebrauch der Rhythmopöie unter χρόνος ἀσύνθετος und σύνθετος versteht (p. 31. 32).

Alsdann redet Aristoxenus vom Tacte oder πούς. Hier giebt er zunächst kürzlich an:

1) Aus wie viel χρόνοι oder σημεῖα, d. h. Arsen und Thesen der Tact bestände, nämlich aus 2 oder 3 oder 4 (p. 33). Dies soll nur eine kleine vorläufige Bemerkung sein; die nähere Auseinandersetzung soll später folgen, ὕστερον δειχθήσεται p. 33, 16. Eine Definition von χρόνος findet sich nicht, diese war bereits im ersten Buche gegeben. Zugleich macht Aristoxenus kürzlich auf die χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι aufmerksam, deren ein Tact viel mehr als vier enthalten könne und verweist auch hier auf das Spätere, ἔσται δὲ τοῦτο καὶ ἐν τοῖς ἔπειτα φανερόν p. 34, 5.

2) Darauf heisst es p. 34, dass ein Tact auch durch eine ἀλογία oder λόγος ἄλογος bestimmt sein könne, woran sich eine vorläufige Definition dieses irrationalen Verhältnisses anschliesst. Im weiteren Fortgange des Werkes waren die πόδες ἄλογοι genauer behandelt, wie aus p. 35, 23 hervorgeht.

Diese beiden Kapitel sind also vorläufige Anticipationen von später weitläufiger dargestellten rhythmischen Sätzen. Auf sie folgt eine eingehende Darstellung der Tactlehre nach sieben p. 35 aufgeführten Kategorien. Es sind dieselben, die sich auch bei Aristides finden (vgl. oben).

Von diesen 7 Kapiteln ist uns nur der Anfang des ersten, welches das μέγεθος der Tacte behandelt, erhalten. Der Schluss desselben liegt uns in einem Auszuge bei Psell. §. 12 und frag. Paris. §. 11 (p. 37. 75. 78) vor.

Das zweite Kapitel handelt von den verschiedenen Tactarten, den γένη ποδῶν. Von den drei primären Tactarten, dem geraden, dreitheiligen und fünftheiligen, war bereits bei der Lehre vom μέγεθος die Rede gewesen p. 36, 9, aber nur insofern, als das diesen Tactarten zu Grunde liegende rhythmische Verhältnis zugleich die Grundlage für das μέγεθος der Tacte war. Jetzt wird von den Tactarten als solchen gesprochen, auch die

secundären Tactgeschlechte werden mit aufgenommen und in Analogie zu den Consonanzen der Harmonik gesetzt. Hier musste nun zugleich der Ort sein, wo von der bereits angedeuteten Zerfällung des Tactes in 2, 3, 4 Chronoi ausführlicher gehandelt war. In dem erhaltenen Theile der Schrift ist p. 33, 16 darauf hingewiesen. Vielleicht ist dies auch dieselbe Stelle, welche p. 31, 21 mit den Worten citirt ist: *ὃν δὲ τρόπον λήψεται τοῦτον ἡ αἴσθησις, φανερὸν ἔσται ἐπὶ τῶν ποδικῶν σχημάτων*. Aus diesem Kapitel sind uns 3 Fragmente bei Psellus überkommen, §. 9, 11, 10 (p. 38, 9—16).

Das dritte Kapitel handelte von den irrationalen Tacten. Wir kennen blos das, was Aristoxenus vorläufig p. 31 und 32 von dem Begriffe der *ἀλογία* angegeben, wozu noch einige sehr spärliche Notizen, welche Andere von dem *ποὺς ἄλογος* geben, hinzukommen.

Ueber den Inhalt der vier folgenden Kapitel (von den *πόδες ἀσύνθετοι* und *σύνθετοι* — der *διαίρεσις* — dem *σχῆμα* — der *ἀντίθεσις*) besitzen wir in der von Aristoxenus p. 35 gegebenen Uebersicht der *διαφοραὶ ποδῶν* einige nicht unwichtige Notizen. Für das erste dieser Kapitel kommt es uns gut zu statten, dass Aristides die Lehre von den *πόδες ἀσύνθετοι* und *σύνθετοι* weit ausführlicher, als er es sonst zu thun pflegt, behandelt. Seine Quelle ist freilich nicht Aristoxenus, sondern ein Autor, der die Metrik und Rhythmik vereint behandelte, aber die hier gegebenen Notizen sind immerhin unschätzbar. Nachdem Aristides mit dieser Darstellung fertig ist, fügt er noch hinzu, wie die reinen Rhythmiker die *σύνθετοι* behandeln, aber hat hier sein Original sehr oberflächlich und unverständig excerpirt. Auf die drei noch übrigen Kapitel ist Aristides gar nicht eingegangen.

Die auf die Tactlehre folgenden Abschnitte von dem Tempo (*ἀγωγή*), dem Tactwechsel (*μεταβολή*) und der Rhythmopöie sind bei Aristides p. 62 im allerhöchsten Grade compendiarisch behandelt. Ueber die *μεταβολή* besitzen wir bei Aristoxenus gar nichts, über die *ἀγωγή* findet sich Einiges in dem bei Porphyrius erhaltenen Fragmente seiner Schrift *περὶ τοῦ πρώτου χρόνου* p. 39 und in seiner Harmonik p. 34 Meib. Reicher ist die Zahl der Notizen aus seinem Abschnitte von der Rhythmopöie, auf den er p. 32, 4 verweist. Dahin gehört Psellus

p. 75 §. 8 und fragm. Paris. p. 78, 69, ausserdem hat Aristoxenus selber im Anfange des ersten Buches p. 31, 25 u. 33, 23 die Rhythmopöie berührt. Nicht gering sind auch die bei anderen Schriftstellern auf die Rhythmopöie sich beziehenden Angaben. Die schätzbare Darstellung, welche Aristides im zweiten Buche (*ἐν τῷ παιδευτικῷ* cf. p. 63, 6) vom Ethos der Rhythmen giebt, scheint dagegen nicht aus Aristoxenus Rhythmopöie zu stammen; wir haben bereits S. 17 die vermuthliche Quelle genannt.

Wir schliessen uns bei unserer Darstellung der antiken Rhythmik im Ganzen an die von Aristoxenus und auch von Aristides eingehaltene Ordnung an, indem wir nach einer im zweiten Capitel zu gebenden Definition von Arsis und Thesis zunächst die 7 *διαφοραὶ ποδῶν* vorführen: 1. die *γένη ποδῶν*, 2. das *μέγεθος ποδῶν*, 3. 4. 5. die *πόδες ἀσύνθετοι* und *σύνθετοι*, die *διαφορὰ κατὰ διαίρεσιν* und *κατὰ τὸ σχῆμα*, 6. die *πόδες ἄλογοι*, 7. die *διαφορὰ καὶ ἀντίθεσιν*. Die Lehre von den *χρόνοι ποδῶν*, welche Aristoxenus bei den *γένη* behandelt zu haben scheint, lassen wir erst nach dem *μέγεθος* folgen und zeigen zugleich deren Anwendung auf die einzelnen Verse und Metra.

Auf die Tactlehre folgt in der Ordnung der Alten die Lehre vom Tempo, vom Tactwechsel und von der Rhythmopöie.

Zweites Kapitel.

Arsis und Thesis im Allgemeinen.

---

§. 4.

Das Grundprincip des Rhythmus besteht darin, dass die auf einander folgenden Zeitmomente in bestimmte Gruppen zerfallen, die als solche von der *αἴσθησις* scharf gesondert werden können. Die einzelne Gruppe heisst bei den Alten *ῥυθμὸς* oder *πούς*, wir nennen sie Tact. Damit die *αἴσθησις* eine solche Gruppe als Ganzes erfasst, ist es nöthig, dass ein einzelnes Zeitmoment derselben vor den übrigen durch eine stärkere Intension, einen gewichtvolleren Ictus hervorgehoben werde. Dieser verleiht ihr denselbe Halt, wie dem Worte der Wortaccent, und deshalb re-

det man auch von einem rhythmischen Accente. Die moderne Rhythmik bezeichnet den Theil des Tactes, auf welchem die stärkere Intension ruht, als schweren oder guten Tacttheil, den Theil den Tactes, der einen schwächeren Ictus hat, als leichten oder schlechten Tacttheil. Bei einer musikalischen Aufführung wird der schwere Tacttheil gewöhnlich durch Niederschlag der Hand, der leichte durch Aufschlag bezeichnet und man redet deshalb von einem Auf- und Niedertacte. Die Praxis der Alten war ganz die nämliche: dem singenden Chore u. s. w. suchte der *ἡγεμὼν* durch Auf- und Niederschlag der Hand oder auch wohl durch Auf- und Niedertritt des Fusses das Tacthalten zu erleichtern[1]; und ebenso geschah es auch beim Unterricht[2]. Man nannte den schweren und leichten Tacttheil die *χρόνοι ποδικοὶ*, *χρόνοι ῥυθμικοί* oder *χρόνοι* schlechthin, wie Aristox. p. 33, 3 und schol. ad Hermog. VII, 892 (*χρόνος δέ ἐστι μόριον ποδὸς* = Tacttheil) oder auch mit Rücksicht auf die eben angegebene Praxis des Tactirens *σημεῖα ποδός*[3].) Auf den schweren Tacttheil kam

---

1) Vom tactangebenden *ἡγεμὼν* des Chores redet Aristotel. probl. 19, 22 *διὰ τί οἱ πολλοὶ μᾶλλον ᾄδοντες τὸν ῥυθμὸν σώζουσι ἢ οἱ ὀλίγοι; ἢ ὅτι μᾶλλον ἐς ἕνα ἡγεμόνα βλέπουσι καὶ βαρύτερον ἄρχονται, ὥστε ῥᾷον τοῦ αὐτοῦ τυγχάνουσι, ἐν γὰρ τῷ τάχει ἁμαρτία πλείων.* Im zweiten Theile dieses Satzes ist *καὶ βραδύτερον* statt *καὶ βαρύτερον* zu schreiben; der Chorgesang (*τῶν πολλῶν*) hat gewöhnlich ein langsameres Tempo als Monodieen u. dgl. (s. K. XII), beim langsameren Tempo macht man nicht so leicht Tactfehler als beim schnellen (*ἐν τῷ τάχει*). — Als tactirender *ἡγεμὼν* stellt sich Hor. od. 4, 6, 31 hin: *virgimum primae puerique ... Lesbium servate pedem meique pollicis ictum.* — Auch der Solospieler oder Solosänger erleichterte sich durch Tactiren das Festhalten des Rhythmus, so tactirt der alte Olympus bei Philostrat. imag. 12, so tactirt der Aulet Cic. orat. 58, 198 *non sunt in ea* (in der rhethorischen Periode) *tanquam tibicini percussionum modi*, schol. Aeschin. c. Tim. p. 126 *οἱ αὐληταὶ ... ὅταν αὐλῶσι, κατακρούουσιν ἅμα τῷ ποδὶ ... τὸν ῥυθμὸν τὸν αὐτὸν συναποδιδόντες* Lucian. saltat. 10 *κτυπῶν τῷ ποδί*; der Kitharode Quint. inst. 1, 12, 3 *citharoedi ... ne pes quidem otiosus certam legem servat?* — Ueber die beiden Tactirmethoden (Hand und Fuss) s. Anm. 4.

2) Terent. Maur. 2254 *Pollicis sonore vel plausu pedis discriminare, qui docent artem, solent.*

3) *Σημεῖον* ist eigentlich das auf einen Tactabschnitt fallende Zeichen Aristid. 33, 10, bei den Römern nota Quintil. inst. 9, 4, 51. Das Tactiren heisst hiervon *σημασία* Aristox. 36, 16, Aristid. 58, 7, das Tact-

ein Niederschlag der Hand, auf den leichten ein Aufschlag, daher nannte man den schweren ὁ κάτω χρόνος, τὸ κάτω, den leichten ὁ ἄνω χρόνος, τὸ ἄνω (Plato rep. 400, b. Aristox. 33, 3 u. 5), oder auch den schweren θέσις, positio, den leichten ἄρσις, elatio; Aristoxenus gebraucht für θέσις den Namen βάσις, ein Ausdruck, welcher von dem auf diesen Tacttheil fallenden Niedertritt des Fusses entlehnt ist, denn auch des Fusses bediente man sich zum Tactiren[4]). Dass der leichte Tacttheil durch Aufschlag,

halten von Seiten des Sängers u. s. w. ἀκολούθησις Aristid. 58, 7 oder σώζειν τὸν ῥυθμόν Aristot. probl. 19, 22. Bei den Römern heisst σημασία mit Rücksicht auf die Art des Tactirens *percussio* Mar. Victor. p. 2486 *Pes vocatur ... quia in percussione metrica pedis pulsus ponitur tolliturque;* ibid. p. 2521 *est autem percussio cujuslibet metri in pede divisio;* Cic. de orat. 3 §. 184 *aequalium et saepe variorum intervallorum percussio numerum conficit*, orat. §. 198 *percussionum modi*, womit zu vergleichen Caes. Bassus ap. Rufin. 2707 *percussionem moderare;* die Silben oder Noten, auf welche der Tactschlag fällt, heissen *loca percussionis* Caes. Bassus l. l. (*Percussio* steht aber auch für σημεῖον oder χρόνος = der durch einen Schlag bezeichnete Tactabschnitt Quintil. inst. 9, 4, 51.) Dem Namen *percussio* steht als Verbum gleichbedeutend *percutere* (Mar. Victor. 2521), *caedere* (ib. 2521), *ferire* (ib. 2530, Juba ap. Priscian. 1321, Asmonius ib., Caesius Bassus ap. Rufin. 2707, Atil. Fortun. 2691), *plaudere* (Augustin. mus. 2, 12).

4) Die *percussio* oder das *percutere*, *caedere*, *ferire*, *plaudere* geschieht durch den *ictus percussionis* (Asmon. ap. Priscian 1321) oder *ictus* schlechthin. Sowohl der starke, wie der schwache Tacttheil erhielt einen *ictus*, Diomed. 471 *ictibus duobus* ἄρσις et θέσις *perquirenda est*, Terent. Maur. v. 1343 *pes ictibus fit duobus* cf. Aristox. 33, 7 ἐπειδήπερ ἓν σημεῖον (= *ictus*) οὐ ποιεῖ διαίρεσιν χρόνου. Der Ictus wird entweder durch die Hand oder durch den Fuss angegeben: Augustin. de mus. 2, 12 *in plaudendo enim quia levatur aut ponitur manus, partem pedis sibi levatio vindicat, partem positio*, Hor. od. 4, 6, 31 *servate pedem meique pollicis ictum*, Mar. Victor. 2486 *pes vocatur ... quia in percussione metrica pedis pulsus ponitur tolliturque* (cf. *positio*, *elatio*, θέσις ἄρσις). Caesius Bass. ap. Rufin. 2707 (vom jambischen Trimeter) *percussionem ita moderaveris, ut cum pedem supplodis iambicum ferias.* Quintil. instit. 9, 4, 51 *pedum et digitorum ictu intervalla signant quibusdam notis* (= σημείοις) *atque aestimant quot breves illud spatium habeat, inde τετράσημοι, πεντάσημοι, deinceps longiores fiunt percussiones* (also die *pedum et digitorum ictus* sind die σημεῖα, womit man die Tactabschnitte bezeichnet; man zählt dabei, wie viele Moren diese *spatia* haben und so gibt es *percussiones* (Tactschläge) von vierzeitiger und fünfzeitiger und noch längerer Dauer vgl. §. 13), Terent. Maur. v. 2254 *pollicis so-*

der schwere durch Niederschlag der Hand oder Niedertritt des Fusses bezeichnet wurde, hatte wohl in der Orchestik seinen Grund: die Tanzenden setzten im schweren Tacttheile den Fuss zur Erde nieder und hoben ihn im leichten Tacttheile empor. Daher passt die Definition des Bacchius p. 67, 12 sowol auf die Praxis des Tactirens, wie auf die orchestische Bewegung: *Ἄρσιν ποίαν λέγομεν εἶναι; ὅταν μετέωρος ᾖ ὁ πούς, ἡνίκα ἂν μέλλωμεν ἐμβαίνειν. Θέσιν δὲ ποίαν; ὅταν κείμενος.* Maxim. Planud. 5,454

---

nore vel plausu pedis discriminare, qui docent artem, solent. Dem Treten mit dem Fusse entstammt der Ausdruck *βαίνεται ὁ ῥυθμός, scanditur.* — Es gab also zwei Arten des Tactirens, die eine für das Auge der Sänger vermittels Auf- und Niederschlags der Hand (*levatur aut ponitur manus, pollicis ictus, digitorum ictus*), die andere für das Ohr entweder vermittels eines hörbaren Aufschlagens mit der Hand oder dem Finger (*pollicis sonore*) oder vermittelst des Tretens mit dem Fusse (*plausus pedis, cum pedem supplodis, pedum ictus*). Während bei der ersten Art sich das *σημεῖον* über den ganzen schweren oder leichten Tacttheil erstreckte (daher die *τετράσημοι, πεντάσημοι, deinceps longiores percussiones*), konnte bei der zweiten Art immer nur der Anfang des Tacttheils ein *σημεῖον* erhalten und in monopolischen Tacten scheint ihn nur der schwere Tacttheil (*θέσις*), nicht aber der leichte (*ἄρσις*) erhalten zu haben, so auch in den Dipodieen des jambischen Trimeters (s. §. 15.); daher Mar. Victor. 2482 *est arsis sublatio pedis sine sono, thesis positio pedis cum sono* (nur den auf die *θέσις* fallenden Niedertritt des Fusses konnte man hören, nicht aber die auf die *ἄρσις* fallende Erhebung des Fusses). Dasselbe bedeutet Aristid. p. 31 *ἄρσιν καὶ θέσιν, ψόφον καὶ ἠρεμίαν*, wo die beiden letzten Worte entweder mit Böckh de metr. Pind. p. 13 umzustellen oder mit Feussner de ant. mel. et metr. p. 15 in einer chiastischen Verbindung zu den beiden vorhergehenden Worten zu fassen sind; die *θέσις* ist *ψόφος* = *positio pedis cum sono*, die *ἄρσις* ist *ἠρεμία* = *sublatio pedis sine sono.* Die zweite auf das Gehör berechnete Art des Tactirens war beim Chorgesange nicht anwendbar, da hier der *ψόφος*, der *pollicis sonor* oder *plausus pedis* übertönt wurde. Dagegen war sie anwendbar bei der *ψιλὴ λέξις* (Terent. Maur. v. 2254) und in der Aulesis des einzelnen Auleten, der sich selber mit dem Fusse den Tact angab (vgl. Anm. 1). Aber auch dieser bediente sich späterhin, um den *ψόφος* zu verstärken, noch eines besonderen unter dem rechten Fuss befestigten hölzernen *ὑποπόδιον*, genannt *κρουπέζη, βάταλον, scabellum* schol. Aeschin. c. Tim. p. 126. Photius s. v. *κρουπέζαι*, Cic. pro Cael. 27, 65, Sueton. Calig. 54. Arnob. 2, 42. Augustin. mus. 3, 1. Vgl. Böttiger kl. Schriften 1, S. 323. Meinecke hist. com. p. 336.

Walz.: ἀπὸ τῶν χορευτῶν ... ἄρσις οὖν καὶ θέσις ἡ ἐν τῷ ἄρχεσθαι καὶ λήγειν τῶν χορευτῶν ὁρμὴ λέγεται. Dasselbe besagt Aristides p. 47, 16: ἄρσις μὲν οὖν ἐστι φορὰ μέρους σώματος ἐπὶ τὸ ἄνω, θέσις δὲ ἐπὶ κάτω ταὐτοῦ μέρους [5]). Auch die Benennung des Tactes mit πούς verdankt der Orchestik ihren Ursprung.

Arsis und Thesis als χρόνος καθηγούμενος und ἑπόμενος.

Die genannte Terminologie ist die allgemeine der Rhythmiker, und in der klassischen Zeit hat es keine andere als diese gegeben. Man nahm nun bisher an, dass im Sprachgebrauche der lateinischen Metriker die Bedeutung von ἄρσις und θέσις umgekehrt worden, dass hier ἄρσις oder *elatio* von dem schweren, θέσις oder *positio* von dem leichten Tacttheile gesagt worden sei; und in diesem Sinne sind auch von den modernen Metrikern seit Bentley die Worte Arsis und Thesis gebraucht worden. Eine Umkehrung der Wörter ἄρσις und θέσις kommt allerdings vor, aber die bisher geltende Annahme von der späteren Bedeutung dieser Wörter ist ungenau. Die lateinischen Metriker nämlich folgen in ihren rhythmischen Auseinandersetzungen im Allgemeinen guten alten Quellen und gebrauchen hier *arsis* und *thesis* völlig im Sinne des Aristoxenus, wie Mar. Victorius in seinem Kapitel de rhythmo p. 2484. Aber sie haben zugleich aus der Schrift eines späteren griechischen Metrikers geschöpft, der von der Rhythmik keine Kenntniss hatte, und nichts desto weniger, wie es einmal üblich war, in der Einleitung auch die rhythmischen Verhältnisse berührt und die Ausdrücke ἄρσις und θέσις in die heilloseste Verwirrung gebracht hatte. Es war durchgehende Sitte bei den alten Rhythmikern, dass wenn sie über die χρόνοι ποδικοί allgemeine Angaben brachten, sie immer die ἄρσις voranstellten, die θέσις folgen liessen. Hierdurch liess sich jener spätere griechische Metriker bei seiner Unkenntnis des Gegenstandes verführen, und ohne zu wissen, dass je nach der Verschiedenheit der einzelnen πόδες der anlautende χρόνος

5) An dieser Stelle ist das erste μέρους wegen des folgenden ταὐτοῦ μέρους durchaus nothwendig, und steht zudem in den beiden besten Codices. Zu verstehn ist unter dem Körperglied die Hand oder der Fuss. Vgl. Aristoxen. 29, 6 τῶν τοῦ σώματος μερῶν. Ueber φορά (= κίνησις als Theil der Orchestik) vgl. Plut. symp. probl. 9, 15.

bald eine ἄρσις, bald eine θέσις, und auch wiederum der auslautende bald eine θέσις, bald eine ἄρσις ist, nennt er den ersten χρόνος eines Fusses überall ἄρσις, den zweiten überall θέσις, der Fuss mag eine rhythmische Beschaffenheit haben, wie er will. Hier ist also der Ausdruck ἄρσις identisch geworden mit dem, was die Rhythmiker χρόνος καθηγούμενος oder πρότερος nennen, und θέσις bedeutet so viel wie χρόνος ἑπόμενος oder ὕστερος, Aristid. 52, 1; Aristox. ap. Psell. 26, 31. Der griechische Grammatiker, der sich diesen Fehler zu Schulden kommen liess, lebte in der mittleren Kaiserzeit, sein Buch wurde zum Schulbuche bei den Byzantinern, wurde hier vielfach excerpirt und umgearbeitet und liegt uns auf diese Weise noch in einer grossen Zahl von metrischen Schriften und Tractaten der Byzantiner vor, in den sog. scholia majora zu Hephaestio, in dem Anonymus Ambrosianus, im Pseudodrakon, im Elias Monachus und vielen Anderen. Auch zu den Römern ist jenes Buch gedrungen; ein lateinischer Metriker, vielleicht Atilius Fortunatianus excerpirte daraus die zwei ersten Kapitel περί ποδῶν und περί τοῦ ἡρῴου, und die folgenden Metriker, die nichts thaten als abschreiben, haben diese Partie und vorwiegend gerade das erste der beiden Kapitel in ihre Schriften aufgenommen, wobei sie denn so gedankenlos verfahren, dass sie jene verkehrte Auffassung der rhythmischen Verhältnisse geradezu den Sätzen, die sie aus guten Quellen compilirt haben, hinzufügen, ohne den Widerspruch in der Terminologie zu bemerken. Die hierher gehörigen Stellen sind folgende: Mar. Vict. de pedibus p. 2485, Terent. Maur. v. 1388 ff., Diomed. 476, Sergius 1831, Isidor. Orig. I, 16, fragm. de pedibus ap. Gaisford metric. latin. 572 und 577. Sergius sagt: *Scire autem debemus, quod unicuique pedi accidit arsis et thesis, hoc est elevatio et positio. Sed arsis in prima parte, thesis in secunda ponenda est.* Bei Mar. Victor. p. 2487 heisst es: *Siquidem in iambo arsis primam brevem, in trochaeo autem longam habeat, thesis (in thesi lib.) vero contraria superioribus sumat.* Also

ars. thes. *ars. thes.*
⏑ – –́ ⏑

Bei Diomed. p. 476: *iambi enim arsis unum tempus tantum in se habet et eius thesis duo, at trochaei versa vice arsis duo habet et thesis unum.* Und ebenso auch bei den übrigen oben citir-

ten lateinischen Metrikern. Die bis ins Einzelnste gehende Uebereinstimmung dieser Lateiner (insonderheit des Diomedes) mit dem Anonymus Ambrosianus und dem schol. Heph. zeigt, dass das Original der letzteren ebenfalls die oben angegebene Terminologie der beiden Chronoi enthalten haben muss.

Arsis und Thesis in der umgekehrten Bedeutung der Alten.

Nun gibt es noch eine dritte rhythmische Partie bei Mar. Victorin., wo das Wort ἄρσις und θέσις wiederum in einer anderen Bedeutung gebraucht ist. Dies ist das Kapitel de arsi et thesi p. 2482: Die beiden Ausdrücke sind consequent in dem Sinne gebraucht, dass ἄρσις oder *elatio* den schweren, θέσις oder *positio* den leichten Tacttheil bezeichnet. Diese Bedeutung findet sich in keiner anderen metrischen Schrift der Alten wieder, denn in der Stelle Atilius p. 2688 ist ἄρσις und θέσις in der oben besprochenen zweiten Bedeutung zu fassen. Wohl aber findet sie sich bei dem Grammatiker Priscian de accentibus p. 1289: *Ad hanc autem rem arsis et thesis necessariae sunt. Nam in unaquaque parte orationis arsis et thesis sunt, non in ordine syllabarum, sed in pronuntiatione velut in hac parte:* n a t u r a, *ut quando dico* n a t u *elevatur vox et est arsis in tu, quando vero* r a, *deprimitur vox et est thesis.* Die Silbe des Wortes, bei welcher sich die Stimme erhebt, wie die zweite in *natúra,* heisst *arsis,* die Silbe, bei welcher sich die Stimme senkt, heisst *thesis.* Auch der Satz des Martianus Capella p. 191, der sich indess bei Aristides nicht findet, gibt dieselbe Definition: *arsis est elevatio, thesis positio vocis ac remissio.* Aristides gebraucht ἄρσις und θέσις im technischen Sinne (die Stelle p. 47, 15 τὰ τούτων πάθη καλοῦμεν ἄρσιν καὶ θέσιν, ψόφον καὶ ἠρεμίαν kann hiergegen nicht geltend gemacht werden, vgl. S. 100). Die Umkehrung der beiden Worte bei Priscian scheint also weiter nichts als eine freie Uebertragung musikalischer Termini technici auf grammatische Verhältnisse, und Mar. Victorinus in seinem Kapitel *de arsi et thesi*, aber er allein unter sämmtlichen Metrikern, hat jenen grammatischen Gebrauch adoptirt. Im Ganzen finden sich also in seiner Metrik die Wörter *arsis et thesis* in drei verschiedenen Weisen angewandt. Unsere Darlegung des wahren Sachverhaltes wird gezeigt haben, wie wenig berechtigt der jetzt seit Bentley und Hermann übliche Gebrauch von Arsis und Thesis ist,

uns bleibt nichts anderes übrig als zur Terminologie der Rhythmiker zurückzukehren.

Rhythmische Zeichen für Arsis und Thesis.

Schliesslich haben wir hier eine Stelle bei dem Anonymus *de musica* herbeizuziehen, worin uns mitgetheilt wird, dass man die guten oder schweren Tacttheile auch in der Notenschrift durch einen über das Notenzeichen gesetzten Punkt (στιγμή) bezeichnet habe; nur in den κεχυμένα ᾄσματα und in Tonleiterübungen seien diese Zeichen weggelassen. Dann folgen Beispiele von Instrumentalnoten, in welchen die στιγμή angewandt ist. Die Stelle heisst p. 69 §. 85: Ἡ μὲν οὖν θέσις σημαίνεται ὅταν ἁπλῶς τὸ σημεῖον ἄστικτον ᾖ, οἷον ⊢, ἡ δὲ ἄρσις ὅταν ἐστιγμένον (οἷον ⊢)[1]. Also die ἄρσις erhielt einen Punkt, die θέσις blieb unpunktirt. Man sollte das Gegentheil erwarten, dass nämlich die θέσις als schwerer Tacttheil eine στιγμή bekommen habe, die ἄρσις dagegen als leichter Tacttheil nicht. Dass dies nun wirklich der Fall war, geht aus den folgenden Beispielen, namentlich aus dem ἄλλος ἑξάσημος überschriebenen hervor, worüber wir später handeln werden. Wahrscheinlich ist die handschriftliche Stellung von θέσις und ἄρσις zu vertauschen; darauf führt erstens die durchgehende Gewohnheit der Alten, zuerst von der ἄρσις und dann von der θέσις zu sprechen, und zweitens auch der vorausgehende Satz des Anonymus, wo es ganz in der normalen Weise heisst ὁ ῥυθμὸς συνέστηκεν ἔκ τε ἄρσεως καὶ θέσεως; dem angemessen muss weiter zuerst von der ἄρσις, dann erst von der θέσις gesprochen werden, nicht aber umgekehrt, wie es in unseren Handschriften der Fall ist. Dass der Musiker die Ausdrücke ἄρσις und θέσις in Priscian's Weise gebracht haben sollte, ist wohl schwerlich anzunehmen. — Die hier uns mitgetheilte rhythmische Bezeichnung στιγμή ist jedenfalls älter als Aristophanes von Byzanz. Die Ueberlieferung nämlich, dass Aristophanes das von ihm eingeführte Accentzeichen den Musikern entlehnt habe, bezieht sich eben auf die rhythmische στιγμή, von der wir so glücklich sind, durch den Anonymus die Kunde

1) Das in Parenthese Angegebene ist zu ergänzen. Dasselbe hat auch schon Vincent a. S. 9 a. O. gethan.

zu erhalten. Wir pflegen jetzt die Ictussilbe durch einen Strich zu bezeichnen; wir würden völlig in der antiken Weise verfahren, wenn wir statt des Striches den Punkt gebrauchten. Vgl. S. 140.

Drittes Kapitel.

Die Tactarten oder Rhythmengeschlechter.

(*γένη ῥυθμικά, διαφορὰ κατὰ γένος.*)

---

§. 5. Die drei primären Rhythmengeschlechter.

Die moderne Rhythmik unterscheidet zwei Tactarten, den geraden und den ungeraden Tact. Der gerade Tact zerfällt in zwei dem Zeitumfange nach gleiche Hälften, von denen die eine als schwerer, die andere als leichter Tacttheil angesehen wird; z. B. $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{4}$ Tact. Der ungerade Tact zerfällt in drei Theile, die sich in dem Zeitumfange gleichstehen, aber durch verschiedenen Ictus unterscheiden, z. B. der $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{9}{8}$ Tact. Hierzu kommt als eine Nebengattung des ungeraden Tactes noch der fünftheilige Tact hinzu, der im Volksliede wie in der Oper vorkommt, aber nur selten im Gebrauch ist. Der Tact heisst ein zusammengesetzter, wenn er sich in mehrere einzelne Tacte zerlegen lässt, wie z. B. der $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{4}{4}$ Tact; ist dies nicht der Fall, so ist er ein einfacher, wie der $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ Tact.

Bei den Griechen heisst der Tact *πούς* oder *ῥυθμός*[1]), die Tactarten *γένη ῥυθμικά*. Die antikenTactarten fallen im Wesentlichen mit den modernen zusammen, jedoch nicht ohne mancherlei Unterschiede, die keineswegs alle blos in einer verschiedenen Auffassung der antiken und modernen Rhythmiker ihren Grund haben. Die häufigsten Tactarten sind auch bei den Alten der zweitheilige und der dreitheilige Tact, d. h. der aus zwei oder aus drei gleichen Zeitabschnitten bestehende Tact. Aber die Alten stellen diesen beiden als eine dritte Art auch noch den

1) Wie sich die Ausdrücke *πούς* und *ῥυθμός* unterscheiden, kann erst §. 20 gezeigt werden.

fünftheiligen coordinirt zur Seite: wenn gleich der letztere auch bei den Alten seltener gebraucht wurde als die beiden ersteren, so war seine Anwendung doch eine ungleich häufigere als bei den Modernen. — Den Unterschied, den die Modernen zwischen einfachem und zusammengesetztem Tacte statuiren, kennen die Alten nicht, sie bezeichnen beide schlechthin als *πόδες* oder *ῥυθμοί*; der Unterschied zwischen *πόδες ἁπλοῖ* und *πόδες σύνθετοι* ist etwas völlig anderes, als unser einfacher und zusammengesetzter Tact (vgl. §. 19).

In der Auffassung des geraden Tactes stimmt die alte und die moderne Rhythmik überein, denn auch die Alten zerlegen ihn in zwei gleiche Hälften und nennen ihn deshalb *πούς* oder *ῥυθμὸς ἴσος*, *rhythmus par.* Aber auch die beiden ungeraden Tacte werden zunächst je nur in zwei Abschnitte zerfällt und hiernach ist die technische Bezeichnung gewählt. Zerlegt man einen dreitheiligen Tact in zwei Abschnitte, so muss der eine Abschnitt doppelt so gross sein, als der andere

— | — — oder — — | —
1 2 2 1

und hiernach heisst dieser Tact *πούς διπλάσιος*, *rhythmus duplex.* Wird ferner ein fünftheiliger Tact in zwei Abschnitte zerlegt, so kommen auf den einen Abschnitt zwei, auf den anderen drei Theile

— — | — — — oder — — — | — —
2 3 3 2

es verhalten sich also die beiden Abschnitte ihrem Umfange nach, wie 2 : 3, oder mit anderen Worten, der eine Abschnitt ist das anderthalbfache des anderen, und der ganze Tact heisst deshalb *πούς* oder *ῥυθμός ἡμιόλιος*, *rhythmus sescuplex.*

Hiernach unterscheiden die Alten drei *γένη ῥυθμικὰ*, *γένος ἴσον*, *διπλάσιον*, *ἡμιόλιον*, Plato rep. 3. 400 a *Τρία ἄττα ἐστὶν εἴδη ἐξ ὧν αἱ βάσεις πλέκονται.* Aristot. rhet. 3, 8. Aristox. 36, 10. Aristid. 52, 3. 64, 19. Quintil. inst. 2. 4. 45. Mar. Vict. 2484. schol. Hephaest. 22. Durch sie sind drei verschiedene rhythmische Verhältnisse gegeben, *λόγοι ῥυθμικοὶ* oder *λόγοι ποδικοὶ* genannt: der *λόγος ἴσος*, *λόγος διπλάσιος* oder *διπλασίων* und *ἡμιόλιος*, *ratio par*, *duplex*, *sescuplex.*

Es gibt nun aber auch noch eine andere Bezeichnung, bei der man die kleinsten Tacte eines jeden der drei Rhythmenge-

schlechter zu Grunde legte und den ihnen zukommenden Namen auf das ganze Rhythmengeschlecht übertrug. Der kleinste gerade Tact ist der vierzeitige Daktylus, unserem $\frac{2}{4}$ Tacte entsprechend, nach ihm nannte man auch alle umfangreicheren geraden Tacte πόδες „δακτυλικοί“. — Der kleinste ποὺς διπλάσιος ist der dreizeitige Jambus und Trochäus; nach dem ersteren, als dem häufigsten von beiden, nannte man auch alle grösseren πόδες διπλάσιοι, also alle dreitheiligen Tacte „ἰαμβικοί“. — Der kleinste Tact des in 5 gleiche Theile zerfallenden oder hemiolischen Rhythmengeschlechtes ist der fünfzeitige Päon, der unserem $\frac{5}{8}$ Tacte entsprechen würde: von ihm wurde der Name πους παιωνικὸς auch auf alle grössen πόδες ἡμιόλιοι übertragen. Diese Terminologie ist eine der wichtigsten Differenzen zwischen den Rhythmikern und Metrikern.

Die Uebertragung des Namens Daktylus, Jambus, Päon auf viel umfangreichere πόδες oder ῥυθμοί gibt uns nun darüber Auskunft, weshalb das Alterthum die beiden ungeraden Tactarten nicht, wie die moderne Rhythmik in drei oder fünf Theile, sondern nach zwei ungleichen Abschnitten sonderte. Der Jambus und Trochäus ist dasselbe wie unser $\frac{3}{8}$ Tact, aber in der Poesie erscheint er ursprünglich und auch späterhin wenigstens noch in den bei weitem häufigsten Fällen als die Verbindung blos zweier Silben, einer zweizeitigen Länge und einer einzeitigen Kürze; von den drei gleichen Zeitmomenten des Tactes erscheinen hier also zwei in der festen Einheit einer langen Silbe vereinigt. In der Form des Tribrachys wird zwar jedes Zeitmoment durch eine besondere Silbe ausgedrückt, aber weil dies die ungleich seltnere Form war, so fasste man sie als eine secundäre, als die Auflösung des zweisilbigen Jambus und Trochäus. Da nun unter den musischen Künsten der Griechen die Poesie, nicht die Musik, voranstand, so erklärt es sich, weshalb man, ausgehend von der metrischen Beschaffenheit, den dreizeitigen Tact nicht in drei, sondern nur in zwei Abschnitte zerlegte, von denen der eine das διπλάσιον des anderen war. Von dem kleinsten Tacte des Rhythmengeschlechtes übertrug man dann dieselbe Eintheilung in zwei Abschnitte auch auf die grösseren, ebenso wie man auf diese den Namen πόδες ἰαμβικοί übertrug.

Aehnlich für das hemiolische Rhythmengeschlecht. Der kleinste πούς desselben, der Päon erscheint seiner metrischen Gestalt nach als – ⏑ –. Auch hier unterschied man zwei Abschnitte, von denen der eine einen Trochäus, der andere eine Länge umfasste, und übertrug die zweitheilige Gliederung des Fusses nach dem λόγος ἡμιόλιος von den fünfzeitigen Päon auf alle grösseren Tacte desselben Rhythmengeschlechtes, ebenso wie man auf diese auch den Namen πόδες παιωνικοί übertrug.

§. 6. Die beiden secundären Rhythmengeschlechter.

Die drei genannten Tactarten sind nicht die einzigen der griechischen Rhythmik[1]), aber es sind die einzigen, welche eine συνεχὴς ῥυθμοποιΐα zulassen nach Aristox. p. 36, 9; — *hae sunt tres partitiones, quae continuam rhythmopoeiam faciunt* Mar. Victor. de rhythmo p. 2485. Ausser ihnen gibt es noch πόδες τριπλάσιοι und ἐπίτριτοι, in denen sich die beiden Abschnitte, wie 1 : 3 und wie 3 : 4 verhalten. Aus der Partie der Aristoxenischen Stoicheia, welche hierüber handelten, besitzen wir zwei Auszüge, den einen bei Psellus §. 9. 11, den andern bei dem Rhythmiker Dionysius p. 46 in seinem ersten Buche περὶ ὁμοιοτήτων. Bei Psellus heisst es: „Von den rhythmischen Verhältnissen sind das isorrhythmische, diplasische und hemiolische die εὐφυέστατοι, aber bisweilen (ποτέ) ist ein Tact auch im λόγος τριπλάσιος und ἐπίτριτος gegliedert.“ Und dann mit Bezug auf die 5 λόγοι ποδικοί: „Es ist in der Natur des Rhythmus der ποδικὸς λόγος analog der Consonanz in der Harmonik.“ Die Stelle des Dionysius, welche uns von Porphyrius ad Ptolem. p. 220 mitgetheilt ist, lautet folgendermassen: „Nach den κανονικοί ist das Wesen

1) Schon die allgemeine Definition, welche Aristox. p. 35 von der διαφορὰ κατὰ γένος gibt, enthält eine Hindeutung auf die secundären Rhythmengeschlechter: γένει δὲ, ὅταν οἱ λόγοι διαφέρωσιν ἀλλήλων οἱ τῶν ποδῶν οἷον ὅταν ὁ μὲν τὸν τοῦ ἴσου λόγον ἔχῃ, ὁ δὲ τὸν τοῦ διπλασίονος, ὁ δ' ἄλλον τινὰ τῶν ἐρρύθμων χρόνων: die rhythmischen Chronoi des einen Tactes stehen im λόγος ἴσος, die eines andern im λόγος διπλάσιος, die eines dritten in irgend einem anderen Verhältnis — es muss also ausser dem λόγος ἡμιόλιος noch andere rhythmische Verhältnisse geben.

des Rhythmus und der Harmonik ein und dasselbe. Ihnen erscheint nämlich die Höhe des Tones als Schnelligkeit, die Tiefe als Langsamkeit, und überhaupt die Harmonie als eine Symmetrie von Bewegungen und die melodischen Intervalle nach Zahlenverhältnissen geordnet. Wenn also ihre Ansichten wahr sind (— es sind viele und bedeutende Männer, welche diese Ansicht haben, und in der That bestehen die Rhythmen in bestimmten Zahlenverhältnissen, die einen im *λόγος διπλάσιος*, die andern im *λόγος ἴσος* u. s. f. —), so könnte wohl das *μέλος* und der *ῥυθμὸς* seiner Natur nach als identisch erscheinen. Und ferner werden auch die *μουσικοὶ* dasselbe zu bezeugen scheinen, nämlich dass die Consonanzen und die rhythmischen Verhältnisse etwas Verwandtes und Gemeinsamen haben; denn sie stellen die Ansicht auf, dass die Consonanzen durch dieselben Zahlenverhältnisse hervorgebracht werden, wie die rhythmischen Verhältnisse, die Quarte durch das epitritische Verhältnis 3 : 4, die Quinte durch das hemiolische 2 : 3, die Octave durch das diplasische 1 : 2, die Duodezime durch das triplasische 1 : 3, während der *λόγος ἴσος* die Homophonie hervorbringt. Nach demselben Verhältnisse sind aber auch die Tacte gegliedert, die meisten und die am normalsten gebildeten Tacte (*οἱ πλεῖστοι καὶ εὐφυέστατοι*) im *λόγος ἴσος*, *διπλάσιος* und *ἡμιόλιος*, einige wenige (*ὀλίγοι τινές*), aber auch im *λόγος ἐπίτριτος* und *τριπλάσιος*.“ Wir haben im 2. Theile dieser Stelle das handschriftliche *κανωνικοί* in *μουσικοί* verändert. Dies ist nothwendig. Dionysius bezieht sich auf 2 verschiedene Quellen, die dasselbe sagen; Die Einen sind die *κανωνικοί*, die Anderen können nicht wiederum *κανωνικοί* genannt seien. Was hier zu schreiben sei, ergibt sich, wenn wir wissen, dass unter den *κανωνικοί* die Anhänger der Pythagoreer gemeint sind, welche den Ton genau mathematisch zu bestimmen suchten, wie Ptolemäus, Nikomachus und Viele aus der früheren Zeit. Mit dieser Schule leben die Anhänger des Aristoxenus, die *μουσικοί*, in ewigem Zerwürfnis, und über ihren Streit gab es eine ziemlich umfangreiche Litteratur, wie wir aus Porphyrius zu Ptolemäus sehen. Die Gewährsmänner der zweiten Art, die in dem vorliegenden Punkte mit den *κανωνικοί* übereinstimmten, sind eben die Anhänger des Aristoxenus, und deshalb haben wir das zweite *κανωνικοί* in *μουσικοί* verändert: liegt

ja doch dem Dionysius offenbar dieselbe Quelle zu Grunde, wie der oben angeführten Stelle des Psellus. Nicht nur in der Sache, sondern auch in den Worten die grösste Uebereinstimmung[2]).

Die Fassung des Dionysius lässt nun über die Bedeutung des zweiten Satzes bei Psellus, dass zwischen den Consonanzen der Musik und den Tactgeschlechtern eine Analogie bestände, keinen Zweifel mehr. Durch diese Analogie mit der Harmonik suchte man gerade die Existenz der beiden secundären Rhythmengeschlechter zu rechtfertigen:

1) die Homophonie zweier Töne, = 1 : 1, entspricht dem *λόγος ἴσος ῥυθμικός*.
2) das Quartenintervall (*τὸ διὰ τεσσάρων*), welches durch das Zahlenverhältnis 3 : 4 bedingt wird, entspricht dem *λόγος ἐπίτριτος*,
3) das Quintenintervall (*τὸ διὰ πέντε*), 2 : 3, entspricht dem *λόγος ἡμιόλιος*,
4) die Octave (*τὸ διὰ πασῶν*), 1 : 2, dem *λόγος διπλάσιος*,
5) die Duodezime (*τὸ διὰ πασῶν καὶ διὰ πέντε*), 1 : 3, dem *λόγος τριπλάσιος*.

Diese von Aristoxenus aufgestellte Analogie, die für uns keine andere Bedeutung hat, als zu zeigen, dass Aristoxenus den *λόγος ἐπίτριτος* und *διπλάσιος* entschieden anerkennt, stammt von den Pythagoreern. Hieraus erklärt sich der Umstand, dass in dieser Analogie die sechste der musikalischen Consonanzen, die Undezime, *τὸ διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων*, 3 : 8, nicht genannt ist. Ihr entspricht kein rhythmisches Verhältnis; musste nun nicht gerade, so fragen wir, auch die Berechtigung des triplasischen und epitritischen Geschlechts problematisch sein, da es keinen der Undezime entsprechenden *λόγος ῥυθμικός* gab? Die Antwort ist nein; wenigstens nach der Theorie der Pythagoreer konnte hierdurch die Analogie nicht gestört werden; denn wir wissen, dass ihre Schule die Undezime unter der Zahl der consonirenden Intervalle nicht gelten lassen wollte. So berichtet Ptolemaeus Harmon. 1, 5 p. 9.

---

2) Ueber die Ausdrücke *κανονικοί* und *μουσικοί* vgl. besonders Porphyr. ad Ptolem. p. 207 ff.

Ausser Aristoxenus machen auch die aristotelischen Problemata 19, 39 auf die Analogie zwischen den musikalischen Consonanzen und den Rhythmengeschlechtern aufmerksam: *καθάπερ ἐν τοῖς μέτροις οἱ πόδες ἔχουσι πρὸς αὑτοὺς λόγον πρὸς ἴσον ἢ δύο πρὸς ἕν, ἢ καί τινα ἄλλον, οὕτω καὶ οἱ ἐν τῇ συμφωνίᾳ φθόγγοι λόγον ἔχουσι κινήσεως πρὸς αὑτούς.* Wenn hier Aristoteles ausser dem *λόγος ἴσος* und dem *διπλάσιος* (*δύο πρὸς ἕν*) noch hinzusetzt *καί τινα ἄλλον*, so ist dies ein Beweis, dass er ausser den beiden genannten noch mehrere Rhythmengeschlechter annimmt oder mindestens zwei, also ausser dem *λόγος ἡμιόλιος* noch den *λόγος ἐπίτριτος* oder *τριπλάσιος* oder beide zusammen.

Aristid. p. 52 schweigt von dem *γένος τριπλάσιον*, dagegen führt er das *ἐπίτριτον* hinter den drei Primärgeschlechtern als vierte Tactart auf, jedoch ohne sie zu coordiniren; denn seine Worte sind: *γένη τοίνυν ἔστι ῥυθμικὰ τρία, τὸ ἴσον, τὸ ἡμιόλιον, τὸ διπλάσιον (προστιθέασι δέ τινες καὶ τὸ ἐπίτριτον) ἀπὸ τοῦ μεγέθους τῶν χρόνων συνιστάμενα.* Hier gehört *συνιστάμενα* zu *γένη ῥυθμικά*, es ist demnach *προστιθέασι δέ τινες καὶ τὸ ἐπίτριτον* eine Parenthese und wir haben sie als solche bezeichnet. Auch p. 50, 6 hat 4 Aristides 4 Rhythmengeschlechter im Auge: *ἔρρυθμοι μὲν (χρόνοι) οἱ ἔν των λόγῳ πρὸς ἀλλήλους σώζοντες τάξιν, οἷον διπλασίονι, ἡμιολίῳ καὶ τοῖς τοιούτοις* (nämlich *ἴσῳ καὶ ἐπιτρίτῳ*). Von dem epitritischen Geschlechte sagt Aristides p. 53, 7: *ὁ δὲ δ' πρὸς γ' (συγκρινόμενος γεννᾷ τὸν λόγον) τὸν ἐπίτριτον* und ferner: *τὸ δὲ ἐπίτριτον ἄρχεται μὲν ἀπὸ ἑπτασήμου, γίνεται δὲ ἕως τεσσαρεσκαιδεκασήμου. Σπάνιος δὲ ἡ χρῆσις αὐτοῦ.* Dem Megethos nach ist also der epitritische Tact entweder ein siebenzeitiger oder ein vierzehnzeitiger, jener ist in 3 + 4, dieser in 6 + 8 Chroni protoi gegliedert, doch wird er nur selten angewandt. Auch p. 61 sagt Aristides ausdrücklich, dass das epitritische Verhältnis ein rhythmisches ist: „Wenn ich ein *δεκάσημον μέγεθος* eintheilen kann in 3 + 3 + 4, so dass die beiden letzten dieser 3 Abschnitte im *λόγος ἐπίτριτος* stehen, dann habe ich eine Gliederung, *ἐξ οὗ φημὶ συντίθεσθαι τὸν δεκάσημον* (sc. *ἀριθμόν*).

Was wissen wir nun von den beiden secundären Rhythmengeschlechtern Specielles?

1) Die 3 Normalrhythmen sind die εὐφυέστατοι (Dionys. Psellus); die beiden secundären also weniger εὐφυεῖς.

2) Die 3 Normalrhythmen sind die häufigsten (πλεῖστοι Dionys.), die beiden secundären sind selten, Psell.: γίνεται δέ ποτε πούς καὶ ἐν τριπλασίῳ λόγῳ, γίνεται καὶ ἐν ἐπιτρίτῳ; Dionys. ὀλίγοι δέ τινες καὶ κατὰ τὸν ἐπίτριτον καὶ κατὰ τὸν τριπλάσιον; Aristid.: σπάνιος δὲ χρῆσις αὐτοῦ (sc. τοῦ ἐπιτρίτου.)

3) Die 3 Normalrhythmen lassen auch continuirliche Composition zu. Es heisst von ihnen Aristox. p. 36, 10 τῶν δὲ ποδῶν τῶν καὶ συνεχῆ ῥυθμοποιίαν ἐπιδεχομένων τριὰ γένη ἐστί, τό τε δακτυλικὸν καί τὸ ἰαμβικὸν καὶ τὸ παιωνικον; fragm. Paris. §. 10: λόγοι δέ εἰσι ῥυθμικοὶ καθ' οὓς συνίστανται οἱ ῥυθμοὶ δυνάμενοι συνεχῆ ῥυθμοποιίαν ἐπιδέξασθαι τρεῖς, ἴσος, διπλασίων, ἡμιόλιος. Nach dieser zweiten Stelle, welche aus der ersten geschöpft ist, ist das vom Cod. Rom. überlieferte δεχομένων der ersten Stelle in ἐπιδεχομένων zu verbessern (cf. δυναμένοι ἐπιδέξασθαι). So sagt Aristoxenus auch p. 30, 17 ἐπιδέχεσθαι. Der Sinn ist: die genannten Tacte gestatten, dass sie der ῥυθμοποιὸς auch συνεχῶς gebraucht. Was bedeutet nun aber: ein πούς kann συνεχῶς gebraucht werden? Dies ist ein auch bei den Metrikern üblicher Ausdruck. So sagt Hephaest. p. 34 von der Zulassung des Anapästs im Trimeter[3]): er solle von rechtswegen nur an den ungraden Stellen gebraucht werden, die Jambographen und Tragiker halten dies Gesetz fest: „ἰαμβοποιοὶ καὶ τραγῳδοποιοὶ οὐ συνεχῶς κέχρηνται," die Komiker aber befolgen es nicht „εὑρίσκεται παρὰ τοῖς κομικοῖς συνεχῶς ὁ ἀνάπαιστος" z. B.

Pherecrat. Metall. 1, 9 παρὰ τοῖς ποταμοῖς σίζοντ' ἐκέχυντ' ἀντ' ὀστράκων.

Aves 108 ποδαπὼ τὸ γένος δ'; ὅθεν αἱ τριήρεις αἱ καλαί.

Vesp. 979 κατάβα, κατάβα, κατάβα, κατάβα, καταβήσομαι.

Man sagt also von dem Anapäst des Trimeters, er wird οὐ συνεχῶς gebraucht, wenn er nur an den ungraden Stellen vorkommt, so dass also, wenn in Einem Trimeter 2 Anapäste vorkommen, diese durch einen anderen Fuss getrennt sind; —

3) Dass Hephaestion hier nicht ganz Recht hat, darauf brauchen wir hier keine weitere Rücksicht zu nehmen; es kommt hier lediglich auf die Bedeutung des Wortausdruckes an.

man sagt dagegen, er wird συνεχῶς gebraucht, wenn zwei oder mehrere Anapäste unmittelbar auf einander folgen können[4]).

In demselben Sinne wie hier (also nicht etwa von stichischer Composition) haben wir das συνεχῶς für den Gebrauch der 5 πόδες ῥυθμικοὶ zu verstehen. Derselbe diplasische oder derselbe isorrhythmische, oder derselbe hemioli-Tact kann mehrmals hinter einander wiederholt werden, ohne dass ein anderer Tact dazwischen tritt, aber der triplasische πούς und ebenso der epitritische πούς kann nicht unmittelbar hintereinander wiederholt werden: zwischen 2 triplasischen und zwischen 2 epitritischen πόδες muss immer ein anderer πούς in der Mitte stehn.

Wollte man den Metrikern folgen, so würde man den Amphibrachys und die viersilbigen Epitrite, als den metrischen Ausdruck des triplasischen und epitritischen Geschlechtes ansehn, aber es wird sich leicht zeigen, dass wir ihnen nicht folgen können. Die Metriker reden in ihrem Abschnitte *de pedibus* von den 5 Rhythmengeschlechtern; sie stellen nach einer Art von Variationsrechnung eine Scala der metrischen Füsse auf: 4 δισύλλαβοι, 8 τρισύλλαβοι, 16 τετρασύλλαβοι, 32 πεντασύλλαβοι, 64 ἑξασύλλοβοι, summa summarum 124. Diese Füsse ordnen sie mit Hinweglassung der πεντασύλλαβοι und ἑξασύλλαβοι den 5 Rhythmengeschlechtern unter, wobei 10 *pedes* auf das γένος ἴσον, 6 auf das διπλάσιον, 1 auf das τριπλάσιον und 4 auf das ἐπίτριτον kommen. Sämmtliche Metriker, welche diese Theorie überliefern, stimmen so sehr unter sich überein, dass es keine Frage sein kann, sie gehen auf ein und dieselbe Quelle zurück, Mar. Victorinus 2485, Terent. Maur. 1359, Diomed. 471, fragm. ap. Gaisford script. latin. rei metricae p. 577, fragm. Ambros. περὶ ποδῶν, schol. Heph. p. 163 (cf. Draco p. 130). Diese Quelle ist nun keine andere, als jener obenbesprochene griechische Metriker aus der Kaiserzeit, welcher von den nothwendigsten Grundbegriffen der Rhythmik so wenig weiss, dass er jeden

4) Von Versen gebraucht, bedeutet ἐν συνεχείᾳ κεχρημένον die stichische Composition, das Gegentheil ist διεσπαρμένως κεχρημένον Heph. 95.

ersten rhythmischen Abschnitt eines Fusses, mag es ein schwerer oder leichter Tacttheil sein, ἄρσις, jeden zweiten Abschnitt ϑέσις nennt, eine Terminologie, die, so verkehrt sie ist, in allen den bezeichneten Stellen consequent durchgeführt ist. Es ist längst bekannt, dass nicht blos die fünf- und sechssylbigen, sondern auch manche der kürzeren Füsse auf blosser Theorie beruhen. Dies gilt unter den dreisylbigen von dem Amphibrachys, den weder die Metriker noch die Rhythmiker jemals zur Messung benutzt haben, nicht einmal für den kurz anlautenden Prosodiacus und Parömiacus ◡–◡◡–◡◡– und ◡–◡◡–◡◡––, bei denen einer Zerlegung in Amphibrachen Nichts im Wege gestanden hätte. Nichtsdestoweniger wird dieser durch die Theorie fingirte Fuss einem der 5 Rhythmengeschlechter untergeordnet: da er nicht, wie die übrigen dreisylbigen Füsse eine diplasische oder hemiolische διαίρεσις gestattet, sondern nur die Zerlegung 1 + 3 oder 3 + 1, so wird er dem γένος τριπλάσιον zugewiesen. Mar. Vict. 2483. Kommt aber dieser Fuss in der Praxis nicht vor, so kann natürlich auch die von den Metrikern statuirte triplasische Messung desselben keine practische Gültigkeit haben; mit einem Worte, die Existenz des r h y t h m i s c h e n πούς τριπλάσιος steht fest, aber das Metrum, welches nach diesem Tacte gemessen wird, kann nicht das tribrachische sein, weil dieses überhaupt nicht existirt.

Aus drei Längen und einer Kürze liessen sich 4 verschiedene Füsse zusammensetzen: ◡–––, –◡––, ––◡–, –––◡; die 4 Silben gestatteten die διαίρεσις 3 + 4 oder 4 + 3. Man wies sie dem in der Rhythmik gültigen epitritischen Geschlecht an, und nannte sie desshalb ἐπίτριτοι. Auch sie bestehn blos in der Theorie, ohne in der Praxis der Metriker Anwendung zu finden, obgleich die bei den Metrikern so sehr beliebte 4silbige Abtheilung der Metra der Anwendung des Epitrits im höchsten Grade förderlich war. Epitritisch hätte sich messen lassen z. B.

Av. 629 *ἐπαυχήσας δὲ τοῖσι σοῖς λόγοις*

◡––– | ◡–◡– | ◡–

ähnlich Orest. 998, aber die Metriker nehmen hier keine Epitriten an, sondern eine anapästische Dipodie mit kurzen Anlaut, *cf. schol. ad h. l.* Da indess die Praxis der Metriker wenigstens den zweiten und dritten Epitrit nicht völlig ausschliesst, so

müssen wir die Möglichkeit offen lassen: Wenngleich das γένος τριπλάσιον der Rhythmiker nicht der triplasische Amphibrachys der Metriker sein kann, so kann doch vielleicht das γένος ἐπίτριτον der Rythmiker mit dem Epitrit der Metriker identisch sein. Es kommt darauf an, ob das von den Rhythmikern als Eigenthümlichkeit des epitritischen Geschlechts Angegebene auf den metrischen Epitrit Anwendung findet.

1) Der rhythmische Epitrit lässt keine continuirliche Composition zu, kann nicht συνεχῶς gebraucht werden, der metrische Epitrit ist aber gerade ein Versfuss, der mit Vorliebe wiederholt wird und der συνεχὴς ῥυθμοποιία vor allem genehm ist. Er wird 7 mal wiederholt Hippolyt. 752:

κλεινὰς Ἀθή | νας, Μουνύχου δ' | ἀκταῖσιν ἐκ | δήσαντο πλεκ | τὰς πεισμάτων | ἄρχας ἐπ' ἀ | πείρου τε γᾶς | ἔβασαν

Sophocl. Trach. 101 sechs Mal:

ἢ ποντίας | αὐλῶνος ἢ | δισσαῖσιν ἀ | πείροις κλιταῖς | εἴτ' ὦ κρατι | στεύων κατ' ὄμμα.

Auch bei Pindar ist sechs- und fünfmalige Wiederholung sehr gewöhnlich. Ebenso in der Komödie. Equit. 293 ff. Man hat grosse Noth, so viele, unmittelbar auf einander folgende Jamben und Trochäen zu finden. Wie sollte es da nun kommen, dass Jambus und Trochäus zur συνεχὴς ῥυθμοποιία gerechnet werden, der Epitrit aber nicht? Auch wenn man συνεχὴς ῥυθμοποιία im Sinne der fortlaufenden Wiederholung desselben Verses und derselben Reihe fassen wollte (wozu aber die Berechtigung fehlt), so findet ebenfalls auf den metrischen Epitriten der Satz keine Anwendung, dass er von der συνεχὴς ῥυθμοποιία ausgeschlossen ist; denn er ist ja in den stichisch gebrauchten Trimetern und Tetrametern des jambischen und trochäischen Metrums mindestens ebensohäufig als die jambische oder trochäische Dipodie. Wir wiederholen also; der metrische Epitrit kann συνεχῶς gebraucht werden, der πούς ἐπίτριτος der Rhythmiker aber nicht, folglich können beide nicht identisch sein.

2) Es wird ferner von allen Rhythmikern, die von πούς ἐπίτριτος reden, ausdrücklich gesagt, dass er selten vorkam. Dieser Satz gilt aber keineswegs von den metrischen Epitriten. Ausser dem Dactylus, Spondeus und Anapäst ist kein Fuss häufiger als er. Er waltet vor im jambischen Trimeter, im jambi-

schen und trochäischen Tetrameter und in den Systemen beider Metra. Er waltet ferner vor bei Pindar, dessen Rhythmopöie dem Aristoxenus wohl bekannt ist und von ihm als Muster hingestellt wird: in der Hälfte der Epinikien bildet er hier das vorherrschende Metrum, und wie wir aus den Fragmenten ersehen, war er in den übrigen Dichtungsarten Pindars, den Hymnen, Threnen, Enkomien, Skolien, Dithyramben mit gleicher oder noch mit grösserer Vorliebe gebraucht. Hieraus folgt wiederum, dass der „nur selten vorkommende" *ποὺς ἐπίτριτος* der Rhythmiker nicht mit den metrischen Epitriten identisch ist. Denn wie hätte Aristoxenus einen Fuss selten nennen können, der so ausserordentlich häufig ist?

Bei der Annahme, dass die epitritischen Füsse der pindarischen Gedichte einen *λόγος ἐπίτριτος* gebildet hätten, bleibt noch ein fernerer Widerspruch mit den Angaben der Rhythmiker. Da sich nämlich die mit den Epitriten verbundenen Füsse der 7 zeitigen epitritischen Messung nicht fügen, so müsste überall eine *μεταβολὴ κατὰ λόγον ποδικόν* stattfinden. Dies widerstreitet aber dem ethischen Charakter, den die Rhythmiker einem solchen Tactwechsel beilegen. Die *ῥυθμοὶ μεταβάλλοντες* rufen im Gemüthe des Zuhörers bei jedem Tactwechsel gewaltige Gegensätze hervor. Sie sind *ταραχώδεις, φοβεροί, ὀλέθριοι.* Aristid. p. 65, 6. Die dactyloepitritischen Hymnen, Enkomien, Epinikien aber haben ein *ἦθος ἡσυχαστικόν, ᾧ παρέπεται ἠρεμότης ψυχῆς καὶ κατάστημα ἐλευθέριόν τε καὶ εἰρηνικόν* Aristid. p. 30 Meib., Euclid. de mus. 21, es kann also in ihnen keine *μεταβολή* stattfinden und die Epitriten müssen hier anders als im 7zeitigen *γένος ἐπίτριτον* gemessen werden.

Aus dem Allen ergiebt sich mit Nothwendigkeit: sowenig wie der *ῥυθμὸς τριπλάσιος* dem *τρίβραχυς*, ebensowenig gehört der *ῥυθμὸς ἐπίτριτος* den 4 silbigen Epitriten an. Wenn die Metriker diese Füsse in ihrer Scala der pedes den genannten Rhythmengeschlechtern unterordnen, so hat dies ebensowenig practische Bedeutung, wie wenn sie die Silbenverbindungen —⏑, ⏑⏑—⏑, ⏑—⏑⏑ dem päonischen Rhythmus zuweisen.

Unser Resultat war bisher ein negatives. Sollen wir die practische Anwendung der secundären Rhythmengeschlechter bestimmen, so können wir dieses nur so, dass wir nicht blos den

ποὺς ἐπίτριτος ἑπτάσημος, sondern auch den von Aristides zugleich mit aufgeführten *ποὺς ἐπίτριτος τεσσαρεςκαιδεκάσημος* seine Stelle anweisen. Dies kann erst bei der Rhythmopöie geschehen.

§ 7. Ῥυθμοὶ ὀρθοὶ und δόχμιοι.

An dieser Stelle haben wir nun schliesslich noch von einer Eintheilung der Rhythmen in *ὀρθοί* und *δόχμιοι* zu sprechen, welche sich Etym. Magn. p. 285 und Schol. Heph. p. 60 findet. Beide Stellen sind aus derselben Quelle geschöpft, aber eine jede von ihnen gibt den Text corrupt und interpolirt.

Schol. Hephaest.	Etym. Magn.
Οἱ μέντοι μετρικοὶ τὸ πᾶν μέτρον ὡς μίαν συζυγίαν λαμβάνοντες δοχμιακὸν ὀνομάζουσι διὰ τὴν τοιαύτην αἰτίαν. οἱ προειρημένοι ῥυθμοὶ, ἴαμβος παίων ἐπίτριτος ὀρθοὶ καλοῦνται, ἐν ἰσότητι γὰρ κεῖνται, καθὸ ἕκαστος τῶν ἀριθμῶν μονάδι πλεονεκτεῖται,	*Πολλὰ ῥυθμῶν ὀνόματα καὶ ἄλλα, ἄταρ δὴ καὶ ταῦτα, ἴαμβος, ἰαμβικὸς, δάκτυλος, δακτυλικὸς, παίων, ἐπίτριτος. οὗτοι μὲν οὖν ὀρθοί εἰσιν ῥυθμοί, ἐν ἰσότητι γὰρ κεῖνται*
ἢ γὰρ μονάς ἐστι πρὸς δυάδα, *ἢ δυὰς πρὸς τριάδα,* *ἢ τριὰς πρὸς τετράδα,* *τουτέστι μακρὸς χρόνος πρὸς βραχείας ὡς ἐν τῷ δακτύλῳ τυχὸν, μονὰς πρὸς δυάδα·*	*ἡ γὰρ μονὰς πρὸς δυάδα,* *ἡ δυὰς πρὸς τριάδα,* *ἡ τριὰς πρὸς τριάδα·* *ἡ τριὰς πλεονεκτεῖται μονάδος·*
ἐν δὲ τῷ δοχμίῳ ἐπίτριτός ἐστι καὶ συλλαβὴ, εὑρίσκεται οὖν ἡ διαίρεσις τριὰς πρὸς πεντάδα οὐκέτι ὀρθή.	*ἐν τῷ δοχμιακῷ τριάς ἐστι πρὸς πεντάδα καὶ δυὰς ἡ πλεονεκτοῦσα.*
οὗτος οὖν ὁ ῥυθμὸς οὐκ ἠδύνατο ὄρθιος καλεῖσθαι, ἐπεὶ μονάδι πλεονεκτεῖται,	*οὗτος οὖν ὁ ῥυθμὸς οὐκ ἠδύνατο καλεῖσθαι ὀρθὸς,*
ἐκλήθη οὖν δόχμιος, ἐν ᾧ τὸ	*ἐκλήθη τοίνυν δοχμιακός ἐν*

τῆς ἀνισότητος μεῖζον ἢ κατὰ τὴν εὐθεῖαν κρίνεται.

ἐνταῦθα οὖν δόχμιον ῥυθμὸν φησὶν ἴαμβον καὶ παίωνα πρῶτον, τουτέστιν ἐκ βραχείας καὶ μακρᾶς καὶ μακρᾶς καὶ τριῶν βραχειῶν, τινὲς γὰρ οὕτω μετροῦσι.

ᾧ τὸ τῆς ἀνισότητος μεῖζον κατὰ τὴν εὐθεῖαν κρίνεται, καὶ τὸ μέτρον οὖν δοχμιακὸν ὡς ἐμπιπτόντων ἐν αὐτῷ τῶν ὀκτὼ χρόνων

Aus diesen beiden Stellen ist nun der ursprüngliche Text folgendermassen herzustellen:

Οἱ προειρημένοι ῥυθμοί, ἴαμβος, παίων, ἐπίτριτος, ὀρθοὶ καλοῦνται, ἐν ἰσότητι γὰρ κεῖνται, καθ' ὃ ἕκαστος τῶν ἀριθμῶν μονάδι πλεονεκτεῖται, ἢ γὰρ μονάς ἐστι πρὸς δυάδα, ἢ δυὰς πρὸς τριάδα, ἢ τριὰς πρὸς τετράδα. ἐν δὲ τῷ δοχμίῳ τριάς ἐστι πρὸς πεντάδα καὶ δυὰς ἡ πλεονεκτοῦσα. οὗτος οὖν ὁ ῥυθμὸς οὐκ ἠδύνατο καλεῖσθαι ὀρθός, ἐπεί οὐ μονάδι πλεονεκτεῖται. ἐκλήθη τοίνυν δόχμιος, ἐν ᾧ τὸ τῆς ἀνισότητος μεῖζον ἢ κατὰ τὴν εὐθεῖαν κρίνεται.

Diese Eintheilung beruht auf Folgendem. Die Rythmen, in welchen die beiden *χρόνοι ποδικοί* nur um eine *μονάς* differiren, der diplasische, hemiolische und epitritische, $1+2$, $2+3$, $3+4$, nähern sich der *ἰσότης* (ungenau ist gesagt *ἐν ἰσότητι κεῖνται*), *κατὰ τὴν εὐθεῖαν κρίνονται* und heissen deshalb *ὀρθοί*. Das Verhältnis der beiden *χρόνοι ποδικοὶ* ist hier überall der von den Mathematikern sogenannte *λόγος ἐπιμόριος*, $\frac{x+1}{x}$ (vgl. Nicomach. arithm. 1, 19. 20) und deshalb kommt für diese Tacte auch der Name *πόδες ἐπιμόριοι* vor Aristid. 64, 2, Porphyr. ad Ptol. 241, freilich so, dass hier der *ποὺς διπλάσιος*, weil dessen *λόγος ποδικὸς* auch durch das Verhältnis $\frac{2x}{x}$ ausgedrückt werden kann, nicht als *ἐπιμόριος* angesehen wird.

Die Rhythmen dagegen, in welchen die beiden *χρόνοι* um mehr als eine *μονὰς* differiren und also in dem von den Mathe-

matikern sogenannten λόγος ἐπιμερὴς $\frac{x+1+n}{x}$ stehen, heissen die ungeraden, schrägen, δόχμιοι. Dahin gehört der δόχμιος ὀκτάσημος ⏑ – – ⏑ –, der von den Rythmikern so zerfällt wird

⏑ – | – ⏑ –
3 | 5

und dessen λόγος ποδικὸς also in $^5/_3$ besteht, — dahin müssen wir auch den ποὺς τριπλάσιος mit dem λόγος ποδικὸς $^3/_1$ rechnen (nach derselben Norm, wonach der ποὺς διπλάσιος mit dem λόγος ποδικὸς $^2/_1$ zu den ὀρθοὶ gerechnet wird). Die Definition ἐκλήθη τοίνυν δόχμιος, ἐν ᾧ τὸ τῆς ἀνισότητος μεῖζον ἢ κατὰ τὴν εὐθεῖαν κρίνεται gibt zugleich die Erklärung von Aristides Worten p. 39: δόχμιοι δὲ ἐκαλοῦντο διὰ τὸ ποικίλον καὶ ἀνόμοιον καὶ μὴ κατ' εὐθὺ θεωρεῖσθαι τῆς ῥυθμοποιίας· κατ' εὐθὺ τῆς ῥυθμοποιίας θεωρεῖσθαι ist dasselbe wie κατὰ τὴν εὐθεῖαν κρίνεται. Was unter der zweiten Art des Dochmius in der Stelle des Aristides zu verstehn sei, vermag ich nicht zu sagen, vielleicht liegt hier ein Fehler der Handschrift vor. — Wohin gehört nun nach dieser Auffassung der πούς ἴσος? Sicherlich zu denen welche ἐν ἰσότητι κεῖνται, also zu den ὀρθοί, auch wenn er in den beiden von dieser Eintheilung handelnden Stellen nicht genannt ist. Somit ergibt sich folgende Classification der Rythmengeschlechter:

A. Ῥυθμοὶ ὀρθοί.

Ῥυθμὸς ἴσος
Ῥυθμοὶ ἐπιμόριοι
 ῥυθμ. διπλάσιος
 ῥυθμ. ἡμιόλιος
 ῥυθμ. ἐπίτριτος, nicht συνεχῶς zu gebrauchen.

B. Ῥυθμοὶ δόχμιοι.

(Ῥυθμοὶ ἐπιμερεῖς).
 ῥυθμ. δόχμιος ὀκτάσημος
 ῥυθμ. τριπλάσιος, nicht συνεχῶς zu gebrauchen.

Ob diese Eintheilung schon dem Aristoxenus bekannt war, lässt sich jetzt nicht mehr ermitteln. Aristides rechnet die δόχμιοι zu den ῥυθμοὶ σύνθετοι (vgl. § 19), aber die von ihm gegebene Definition oder vielmehr Namenserklärung setzt bereits die Grundlage jener Eintheilung voraus.

Viertes Kapitel.

Der Tactumfang.

(*διαφορὰ κατὰ μέγεθος.*)

---

§. 8.

Innerhalb der Rhythmengeschlechter unterscheiden sich die einzelnen Tacte durch ihre Grösse, ihre Ausdehnung, durch das *μέγεθος ποδός* Aristox. p. 35, 18. 30, 14 ff. Psell. p. 77, 18. Frgm. Paris. p. 79, 20. Aristid. p. 51, 4. 52, 9. Das einheitliche Maass für das *μέγεθος* ist der *χρόνος πρῶτος*, d. h. dasjenige Zeitmoment, welches von der Rhythmopöie nicht weiter in kleinere Zeitmomente zerlegt werden kann, nicht in zwei Silben, nicht in zwei Töne u. s. w. Aristox. p. 39, 13. Aristid. 49, 5. Von der practischen Bedeutung des *χρόνος πρῶτος* für die Rhythmopöie ist später zu handeln, für jetzt dient er uns bloss als Einheit des Zeitmaasses. Ein absolutes Zeitmaass ist er nicht; seine längere oder kürzere Dauer ist durch die *ἀγωγή* oder das Tempo bedingt und lässt somit eine fast unendliche Modification zu Aristox. ap. Porphyr. l. l. Aber bei gleichem Tempo hat er eine feste Zeitdauer im Verhältnisse zu den übrigen (rationalen) Silben und Tönen, indem diese ein Multiplum von ihm sind. Die Randglosse zu Aristoxenus p. 31, 6 im Cod. Venet. bezeichnet ihn auch durch *σῆμα*; einige Rhythmiker sagten dafür *σημεῖον*. Longin. ad Hephaest. 147 *ὅν τινες τῶν ῥυθμικῶν σημεῖον προσαγορεύουσιν.* Und dieser Name findet sich in der That bei Aristid. p. 49, 4 und Quintil. instit. 9, 4. Die Römer sagten *tempus* Mar. Vict. 2486 *(de pedibus)*: *Σημεῖον autem veteres χρόνον i. e. tempus non absurde dixerunt* ...; bei den Griechen sollen auch die Ausdrücke *χρόνος* und *μέτρον* gebraucht worden sein. Longin. l. l., Quint. l. l.

Jede Zeitgrösse, sie mag aus einer oder mehreren Silben oder Tönen bestehen, wird nach der Zahl der *χρόνοι πρῶτοι*, die sie umfasst, als *μέγεθος δίσημον*, *τρίσημον*, *τετράσημον*, *πεντάσημον* u. s. w. bezeichnet. In gleicher Wortbildung wird der *χρόνος πρῶτος* auch *μονόσημος* genannt Victorin. 2484. Die Me-

triker sagen auch *δίχρονον*, *τρίχρονον* u. s. w. Unter den Sylben des Metrums entspricht dem *χρόνος πρῶτος* die Kürze; die gewöhnliche Länge oder ihre Auflösung, die Doppelkürze, ist ein *χρόνος δίσημος*, der Jambus, Trochäus und deren Auflösung, der Tribrachys, hat ein *μέγεθος τρίσημον*. Dies sagt z. B. Mar. Victorin in dem Kapitel *de rhythmo* p. 2484: *monosema i. e. unius temporis arsis ad disemon thesin comparatur; etenim iambus a brevi syllaba incipit, quae est unius temporis et in longam desinit, quae est temporum duorum.*

Da der Jambus der kleinste ungerade Tact und überhaupt von allen vorkommenden Tacten der kleinste ist und daher mit unserem $^3/_8$-Tacte als dem kleinsten bei uns vorkommenden Tacte zusammenfällt, so folgt, dass der *χρόνος πρῶτος* dem Achtel unserer modernen Rhythmik entspricht. Unser Viertel ist ein *δίσημος*, unsere halbe Note ein *τετράσημος*. Ich sehe nicht ein, weshalb Feussner den *χρόνος πρῶτος* unserer Sechszehntel-Note gleichstellt und hiernach den *δίσημος* unserem Achtel, den *τετράσημος* unserem Viertel u. s. w. Hierbei muss man sich indessen immer daran erinnern, dass, wie wir schon bemerkten, der *χρόνος πρῶτος*, *δίσημος*, *τετράσημος* u. s. w., eben so wenig wie unsere Achtel-, Viertel- und halbe Note, einen absoluten Zeitwerth haben, sondern erst durch das Tempo bestimmt werden.

Ueber das *μέγεθος* der in der *συνεχὴς ῥυθμοποιΐα* (vgl. S. 112) zugelassenen Tacte sagt Aristoxenus in seinem Kapitel von der *διαφορὰ κατὰ μέγεθος* p. 36, 9 zunächst, dass das *μέγεθος δίσημον* wegen zu geringer Ausdehnung keinen Tact bilden könne, *παντελῶς ἂν ἔχοι πυκνὴν τὴν ποδικὴν σημασίαν*. Die *σημεῖα* (*θέσις* und *ἄρσις*) würden zu rasch aufeinander folgen: ◡̋ ◡́ ◡̋ ◡́ ◡̋ ◡́.

Es ist interessant, wie sich Aristoxenus dem von ihm gebrauchten Ausdrucke zufolge auch hier an die äussere Praxis des Tactirens hält, denn *σημασία* ist eben die Bezeichnung der *χρόνοι* durch das Tactiren. Auch schol. Hephaest. p. 157 schliesst das *δίσημον μέγεθος* aus der Zahl der Tacte aus, indem es vom Pyrrhichius sagt: *οὗτος δὲ κατὰ πόδα μὲν οὐ βαίνεται διὰ τὸ κατάπυκνον γίνεσθαι τὴν βάσιν καὶ συγχεῖσθαι τὴν αἴσθησιν.* Anders Aristides, der das *δίσημον μέγεθος* als kleinsten daktylischen Fuss gelten lässt, p. 35: *τὸ μὲν οὖν ἴσον ἄρχεται μὲν ἀπὸ*

δισήμου, p. 36: *ἐν τῷ δακτυλικῷ γένει . . . ἁπλοῦς προκελευσματικὸς ἐκ βραχείας θέσεως καὶ βραχείας ἄρσεως*, weil er den Ionikus in einen zweizeitigen Pyrrhichius (auch Proceleusmaticus genannt) und einen vierzeitigen Spondeus zerlegt p. 55, 7: *ἰωνικὸς ... ἐξ ἁπλοῦ σπονδείου καὶ προκελευσματικοῦ δισήμου*. Auch bei der Zerlegung anderer *πόδες σύνθετοι* kommt nach Aristides der Pyrrhichius vor, z. B. bei dem Prosodiakos p. 59, 9. Martian. Capella p. 193 fand in seinem Exemplare des Aristides ein Scholion, welches auf die Doctrin des Aristoxenus Rücksicht nahm: *proceleusmaticus disemus συνεχής vocatur, quia ipsa assiduitas et frequentia comprehendentis se invicem syllabae nec magnitudinem aliquam nec modum divisae potestatis extendit, ideoque eo raro uti decet, ne assiduitas brevis syllabae carmen ipsum quod cum dignitate aliqua proferri oportet incidat.* — Hat nun aber Aristoxenus den *πους δίσημος* ganz und gar aus der Rhythmik ausgeschlossen, oder mit anderen Worten, will er sagen, dass er in der Praxis der Rhythmiker ganz und gar nicht vorkommt? Die oben angeführte Stelle sagt nur, dass er in der *συνεχὴς ῥυθμοποιία* nicht gebraucht wird; ob er überhaupt nicht vorkommt, ist eine weiter unten im Kapitel von der Rhythmopöie zu behandelnde Frage.

Aristoxenus lässt an der Stelle, wo er die *μεγέθη* behandelt, nur solche Tacte zu, welche einem der drei primären Rhythmengeschlechter angehören[1]), also nur solche Tacte, welche sich dergestalt in zwei Abschnitte sondern lassen, dass sich diese ihrer Grösse nach verhalten wie 1 : 1 oder 1 : 2 oder 2 : 3. Alle, welche diese Gliederung nicht gestatten, sind als arrhythmisch ausgeschlossen. Zulässig sind das *τρίσημον μέγεθος*, denn dies gestattet diplasische oder jambische Gliederung (1 + 2), das *τετράσημον* (isorrhythmische oder daktylische Gliederung 2 + 2), das *πεντάσημον* (hemiolische oder päonische Gliederung 2 + 3), das *ἑξάσημον* (diplasische Gliederung 2 + 4 oder isorrhythmische Gliederung 3 + 3), das *ὀκτάσημον* (isorrhythmische Gliederung 4 + 4). Ausgeschlossen dagegen aus der Zahl der zulässigen Tacte ist das *ἑπτάσημον μέγεθος*, da hier weder eine

1) Aristides, hiervon abweichend, zählt bei den *μεγέθη* auch die epitritischen Tacte mit auf, deren es zwei gibt, einen *ἑπτάσημος* (in der Gliederung 3 + 4) und einen *τεσσαρεσκαιδεκάσημος* (in der Gliederung 6 + 8).

isorrhythmische, noch diplasische, noch hemiolische Gliederung möglich ist. Hiernach lässt sich für jedes μέγεθος bestimmen, ob es rhythmisch ist oder nicht, und die mit dem μέγεθος ὀκτάσημον abbrechende Darstellung des Aristoxenus ist auf diese Weise mit Sicherheit zu ergänzen. Rhythmisch ist das μέγεθος ἐννεάσημον (3 + 6 diplasisch), das δεκάσημον (4 + 6 hemiolisch), das δωδεκάσημον (6 + 6 isorrhythmisch oder 4 + 8 diplasisch), das πεντεκαιδεκάσημον (6 + 9 hemiolisch oder 5 + 10 diplasisch), das ἑκαιδεκάσημον (8 + 8 isorrhythmisch), — arrythmisch aber ist das μέγεθος ἑνδεκάσημον,[1] τρισκαιδεκάσημον, τεσσαρεσκαιδεκάσημον, ἑπτακαιδεκάσημον u. s. w. Dies ist nicht anders wie in der modernen Rhythmik auch, es gibt einen $^6/_8$-, $^9/_8$-, $^{12}/_8$-, und wenn man die fünfgliederigen Tacte gelten lassen will, auch einen $^5/_8$-, $^{10}/_8$-, $^{15}/_8$-Tact, aber keinen $^7/_8$-, $^{11}/_8$-, $^{13}/_8$-, $^{14}/_8$-Tact u. s. w. Dass diese Erweiterung der Tactgrösse im fragm. Paris. §. 12 ἀγωγή genannt wird, darüber s. unten.

Aber bis zu welchem Umfange kann sich das μέγεθος erstrecken? Wie viele χρόνοι πρῶτοι lassen sich zu einem Tacte vereinigen, oder, was dasselbe ist, einem einzigen rythmischen Hauptictus unterwerfen? Hierüber besitzen wir die genauen Angaben der Rhythmiker. Aristox. ap. Psell. 37, 18 und fragm. Parisin. p. 79, 20, Aristid. p. 52, 9 und in der Uebersetzung des Martianus Capella p. 52. Wir bemerken hierbei, dass frgm. Paris. vollständiger excerpirt hat, als der uns vorliegende Text des Psellus; wir haben den letzteren nach dem ersteren ergänzt.

Die Ausdehnung der μεγέθη ist eine verschiedene, je nachdem der Tact ein isorrhythmischer, diplasischer oder hemiolischer ist, oder, wie wir sagen, ein gerader oder ein ungerader drei- oder fünftheiliger Tact ist. Wir lassen die Angaben der Alten mit eigenen Worten folgen, wobei wir die Stellen des Aristides und die bei Psell. und frgm. Paris. erhaltenen Stellen des Aristoxenus combiniren.

1) „Der μέγιστος πούς des γένος ἴσον oder δακτυλικὸν ist der ἑκκαιδεκάσημος, das vierfache μέγεθος des kleinsten (vierzeitigen) isorrhythmischen

1) Das verdorbene ἑνδεκάσημος Anonym. de mus. p. 73 §. 98 ist in δωδεκάσημος zu verändern.

„Tactes, denn wir sind unfähig, grössere Reihen „dieser Art zu überschauen.

2) „Ein πους διπλάσιος oder ἰαμβικὸς (ein dreithei- „liger Tact) umfasst in seiner grössten Ausdehnung „18 Moren, so dass der grösste Tact dieses Rhyth- „mengeschlechtes sechsmal so gross ist, wie der „kleinste (der τρίσημος); denn über diese Moren- „zahl hinaus lässt sich eine Reihe nicht mehr als „Einheit fassen.

3) „Der grösste πους ἡμιόλιος oder παιωνικὸς „(fünftheiliger Tact) enthält 25 Moren, so dass er „das fünffache μέγεθος des kleinsten zu diesem „Rhythmengeschlechte gehörenden Tactes (des πεν- „τάσημος) beträgt; denn nur bis zu dieser Ausdeh- „dehnung kann eine derartige Reihe von unserem „Gefühle überschaut werden.“

Dies sind die eigenen Worte der alten Rhythmiker, in aller

Πὸυς τρίσημ. διπλ.	$\frac{3}{8}$
τετράσημος ἴσος	$\frac{2}{4}$
πεντάσημος ἡμιόλ.	$\left(\frac{5}{8}\right)$
ἑξάσημος ἴσος	$\frac{6}{8}$
ἑξάσημ. διπλάσιος	$\frac{3}{4}$
ὀκτάσημος ἴσος	$\frac{4}{4}$
ἐννεάσημος διπλ.	$\frac{9}{8}$
δεκάσημος ἡμιόλιος	$\left(\frac{5}{4}\right)$
δεκάσημος ἴσος	(zwei $\frac{5}{8}$)
δωδεκάσημος ἴσος	$\frac{12}{8}$ / $\frac{6}{4}$

Schärfe und Bestimmtheit ausgesprochen; es würde nichts anderes sein als eine gewaltsame Abweisung der uns durch die glückliche Erhaltung der Fragmente dargebotenen Kunde, wenn wir an jenen Sätzen mäkeln wollten. Uns bleibt nichts anderes übrig, als uns dem gebotenen Materiale willig zu fügen.

In der antiken Rhythmik gab es hiernach 17 verschiedene Tacte (2 davon in je zweifacher Form, also im Ganzen 19), von denen ein jeder einmal nach seiner Morenzahl als *τρίσημος*, *τετράσημος* u. s. w. und sodann nach seinem Rhythmengeschlechte als *ἴσος*, *διπλάσιος*, *ἡμιόλιος*, oder, was dasselbe ist, als *δακτυλός*, *ἰαμβικός*, *παιωνικὸς* bezeichnet wurde. Wir geben in dem folgenden ein Verzeichniss dieser Tacte, indem wir sie sowohl durch Noten als auch durch die Sylben der *λέξις* bezeichnen. Für alle diejenigen von diesen Tacten, welchen gebräuchliche analoge Tacte der modernen Musik zur Seite stehen, setzen wir zugleich die übliche moderne Bezeichnung hinzu; für diejenigen, bei denen dies nicht der Fall ist, setzen wir den entsprechenden modernen Ausdruck in einer Klammer hinzu.

πους τρίσημος διπλάσιος	— | ⏑	2 1
τετράσημος ἴσος	— | ⏑ ⏑	2 2
πεντάσημος ἡμιόλιος	⏖ ⏑ | ⏖	3 2
ἑξάσημος ἴσος	— ⏑ | — ⏑	3 3
ἑξάσημος διπλάσιος	— — | ⏑ ⏑	4 2
ὀκτάσημος ἴσος	— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑	4 4
ἐννεάσημος διπλάσιος	— ⏑ — ⏑ | — ⏑	6 3
δεκάσημος ἡμιόλιος	— — | — — —	4 6
δεκάσημος ἴσος	— ⏑ — | — ⏑ —	5 5
δωδεκάσημος ἴσος	— ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑	6 6
	— — ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑	6 6

„Tactes, denn wir sind unfähig, grössere Reihen „dieser Art zu überschauen.

2) „Ein πoὺς διπλάσιος oder ἰαμβικὸς (ein dreithei-„liger Tact) umfasst in seiner grössten Ausdehnung „18 Moren, so dass der grösste Tact dieses Rhyth-„mengeschlechtes sechsmal so gross ist, wie der „kleinste (der τρίσημος); denn über diese Moren-„zahl hinaus lässt sich eine Reihe nicht mehr als „Einheit fassen.

3) „Der grösste πoὺς ἡμιόλιος oder παιωνικὸς „(fünftheiliger Tact) enthält 25 Moren, so dass er „das fünffache μέγεθος des kleinsten zu diesem „Rhythmengeschlechte gehörenden Tactes (des πεν-„τάσημος) beträgt; denn nur bis zu dieser Ausdeh-„dehnung kann eine derartige Reihe von unserem „Gefühle überschaut werden."

Dies sind die eigenen Worte der alten Rhythmiker, in aller

Πoὺς τρίσημ. διπλ.	$\frac{3}{8}$
τετράσημος ἴσος	$\frac{2}{4}$
πεντάσημος ἡμιόλ.	$\left(\frac{5}{8}\right)$
ἑξάσημος ἴσος	$\frac{6}{8}$
ἑξάσημ. διπλάσιος	$\frac{3}{4}$
ὀκτάσημος ἴσος	$\frac{4}{4}$
ἐννεάσημος διπλ.	$\frac{9}{8}$
δεκάσημος ἡμιόλιος	$\left(\frac{5}{4}\right)$
δεκάσημος ἴσος	(zwei $\frac{5}{8}$)
δωδεκάσημος ἴσος	$\frac{12}{8}$, $\frac{6}{4}$

Schärfe und Bestimmtheit ausgesprochen; es würde nichts anderes sein als eine gewaltsame Abweisung der uns durch die glückliche Erhaltung der Fragmente dargebotenen Kunde, wenn wir an jenen Sätzen mäkeln wollten. Uns bleibt nichts anderes übrig, als uns dem gebotenen Materiale willig zu fügen.

In der antiken Rhythmik gab es hiernach 17 verschiedene Tacte (2 davon in je zweifacher Form, also im Ganzen 19), von denen ein jeder einmal nach seiner Morenzahl als *τρίσημος*, *τετράσημος* u. s. w. und sodann nach seinem Rhythmengeschlechte als *ἴσος*, *διπλάσιος*, *ἡμιόλιος*, oder, was dasselbe ist, als *δακτυλός*, *ἰαμβικός*, *παιωνικὸς* bezeichnet wurde. Wir geben in dem folgenden ein Verzeichniss dieser Tacte, indem wir sie sowohl durch Noten als auch durch die Sylben der *λέξις* bezeichnen. Für alle diejenigen von diesen Tacten, welchen gebräuchliche analoge Tacte der modernen Musik zur Seite stehen, setzen wir zugleich die übliche moderne Bezeichnung hinzu; für diejenigen, bei denen dies nicht der Fall ist, setzen wir den entsprechenden modernen Ausdruck in einer Klammer hinzu.

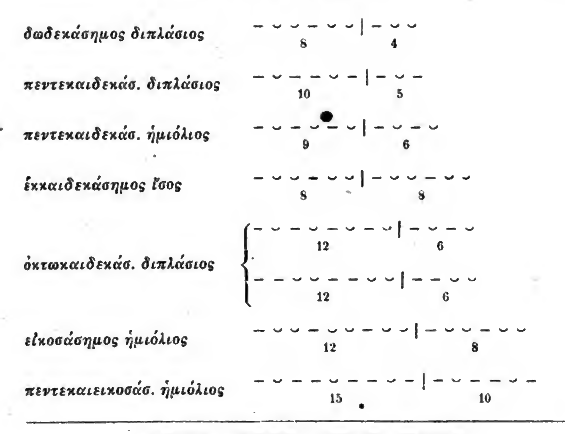
ποὺς τρίσημος διπλάσιος	— | ⏑	2 1
τετράσημος ἴσος	— | ⏑ ⏑	2 2
πεντάσημος ἡμιόλιος	⏖ ⏑ | ⏖	3 2
ἑξάσημος ἴσος	— ⏑ | — ⏑	3 3
ἑξάσημος διπλάσιος	— — | ⏑ ⏑	4 2
ὀκτάσημος ἴσος	— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑	4 4
ἐννεάσημος διπλάσιος	— ⏑ — ⏑ | — ⏑	6 3
δεκάσημος ἡμιόλιος	— — | — — —	4 6
δεκάσημος ἴσος	— ⏑ — | — ⏑ —	5 5
δωδεκάσημος ἴσος	— ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑	6 6
	— — ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑	6 6

δωδεκάσημος διπλάσιος		3/2
πεντεκαιδε-κάσ. διπλάσιος	(drei	5/8)
πεντεκαιδε-κάσ. ἡμιόλιος	(fünf	3/8)
ἑκκαιδεκάση-μος ἴσος	zwei	4/4
ὀκτωκαιδεκάσ. διπλάσιος	(drei	6/8)
		9/4
εἰκοσάσημος ἡμιόλιος	fünf	2/4
πεντεκαιεικο-σάσ. ἡμιόλιος	(fünf	5/8)

Andere als diese 17 (resp. 19) Tacte gibt es bei den Alten nicht, denn jeder andere fügt sich entweder nicht dem Verhältnisse der drei Rhyshmengeschlechter 1 : 1, 1 : 2, 2 : 3, oder, wenn dies der Fall ist, so übersteigt er das für jedes Rhythmengeschlecht bestehende *μέγιστον μέγεθος*. So kann es z. B. nur einen *πούς ὀκτωκαιδεκάσημος διπλάσιος* geben, wie wir ihn oben aufgeführt haben, aber keinen *πούς ὀκτωκαιδεκάσημος ἴσος*



Denn wir wissen, dass der *ἑκκαιδεκάσημος ἴσος* der grösste *πούς ἴσος* ist; die Griechen selber sagen „wir sind unfähig, grössere Tacte dieses Geschlechtes zu überschauen“ und wir müssen ihnen hierin Glauben schenken. Demnach ist eine Vereinigung von 18 *χρόνοι πρῶτοι* stets ein ungrader dreigliedriger, niemals ein grader zweigliedriger Tact. — So gibt es ferner einen *εἰκοσάσημος ἡμιόλιος* wie wir oben angegeben haben, denn die hemiolischen Tacte gehen sogar bis zum *πεντεκαιεικοσάσημος*, aber ein *εἰκοσάσημον μέγεθος ἐν λόγῳ ἴσῳ*





ist kein *πούς* mehr, da der *λόγος ἴσος* nur bis zum *ἑκκαιδεκάσημον μέγεθος* geht.

Ueberblicken wir die vorliegenden 17 oder 19 griechischen Tacte, so unterscheiden wir zwei Kategorieen, die unseren einfachen und zusammengesetzten Tacten entsprechen. Einfache Tacte sind der *τρίσημος* und *ἑξάσημος διπλάσιος*, unser $^3/_8$- und $^3/_4$-Tact, ferner der *τετράσημος ἴσος*, unser $^2/_4$-Tact und endlich der *πεντάσημος* und *δεκάσημος ἡμιόλιος*, welchem bei uns der $^5/_8$- und $^5/_4$-Tact entsprechen würden. Die Lehre von der Rhythmopöie wird ausserdem zeigen, dass auch der *ὀκτάσημος ἴσος* und der *δωδεκάσημος διπλάσιος* eine Form zulässt, in welcher er kein zusammengesetzter, sondern ein einfacher Tact ist, nämlich als *σπονδεῖος διπλοῦς* und *τροχαῖος σημαντὸς* oder *ὄρθιος*. Ein jeder dieser Tacte, mit Ausnahme des *δεκάσημος* [2]), kommt nun

2) Ebenso auch des *τροχαῖος σημαντός*, doch brauchen wir hierauf an dieser Stelle keine Rücksicht zu nehmen.

wieder als Bestandtheil eines grösseren Tactes vor, indem er zweimal oder dreimal oder viermal oder fünfmal hintereinander gesetzt ist, ähnlich wie in der modernen Rhythmik zwei $^2/_4$- zum $^4/_4$-, zwei $^3/_8$- zum $^6/_8$-, zwei $^3/_4$- zum $^6/_4$-Tacte werden u. s. w. Den einfachen Tact können wir den Einzeltact oder Monopodie nennen, die Combination verschiedener Einzeltacte zu einem einheitlichen *πούς* nennen wir nach der Zahl der Einzeltacte Dipodie, Tripodie, Tetrapodie, Pentapodie, Hexapodie. Es ist nämlich nicht genug, dass ein jeder der aufeinanderfolgenden Tacte seinen stärkeren und seinen leichteren Tacttheil hat, sondern es müssen mehrere aufeinanderfolgende Einzeltacte zu einer höheren rhythmischen Einheit susammentreten. Diese wird dadurch hervorgebracht, dass der schwere Tacttheil eines dieser Tacte vor den schweren Tacttheilen der übrigen durch eine stärkere Intention hervorgehoben wird und dass also diesem Hauptictus die übrigen Tacte unterworfen werden. Hierüber besitzen wir nun die näheren Angaben bei den Rhythmikern in der Lehre von den *χρόνοι* oder *σημεῖα*. Diese Lehre ist ziemlich verwickelt, das Verdienst, sie aufgehellt zu haben, hat sich Weil in seinem Aufsatze über Arsis und Thesis (Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik Bd. LXXVI, Hft. 6, S. 396) erworben.

Fünftes Kapitel.

Die Semeia oder Chronoi des Tactes.

---

§. 9. Aristoxenus über die *χρόνοι*.

Aristoxenus sagt p. 33: „Ein jeder Tact hat mindestens „zwei *χρόνοι*, also mindestens einen schweren und einen leich- „ten Tacttheil, und dem entsprechend wird er durch zwei *ση*- „*μεῖα*, einen Niederschlag und einen Aufschlag, bezeichnet. Aus „einem einzigen Semeion aber kann kein Tact bestehn, da Ein

„Semeion nicht im Stande ist, eine Gliederung der Zeit hervo zu„bringen (*οὐ ποιεῖ διαίρεσιν χρόνου*). An jenen zwei *σημεῖα* nun las„sen sich die kleinen Tacte genügen, weil diese wegen ihres „geringen Umfanges leicht überschaut werden können. Von den „grösseren Tacten aber, weil sie wegen ihres grösseren *μέ„γεθος* nicht so leicht als Einheit zu fassen sind, haben einige „drei, andere vier *σημεῖα* nöthig, mehr aber als vier *σημεῖα* „hat kein Tact." Den Grund für das letztere will er später bringen, doch ist uns diese Stelle nicht erhalten.

Aristoxenus gibt hier ferner an, dass auf den *πούς* von zwei *χρόνοι* Ein Aufschlag und Ein Niederschlag kommt, auf den Tact von drei *χρόνοι* zwei Niederschläge und ein Aufschlag oder zwei Aufschläge und ein Niederschlag. Von der Percussion des Fusses mit vier *χρόνοι* wird nichts näheres angegeben; auch der Auszug des Psellus, der §. 9 diese Stelle des Aristoxenus wieder gibt, enthält nichts davon.

Nun ist aber in einer weiteren Stelle bei Psellus §. 12 noch einmal von den *χρόνοι ποδῶν* die Rede. Diese zweite Stelle ist der ersteren sehr ähnlich; wir stellen beide einander gegenüber.

Aristox. p. 33 = Psell. §. 9.	Aristox. ap. Psell. §. 12. p. 38, 6.
Τῶν δὲ ποδῶν οἱ μὲν ἐκ δύο χρόνων συγκεῖνται,	*Οἱ μὲν τῶν ποδῶν δύο μόνοις πεφύκασι σημείοις χρῆσθαι*
τοῦ τε ἄνω καὶ τοῦ κάτω,	*ἄρσει καὶ βάσει,*
οἱ δὲ ἐκ τριῶν	*οἱ δὲ τρισὶν*
δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνὸς δὲ τοῦ κάτω	
οἱ δὲ ἐξ [*ἢ* Ps.] *ἑνὸς μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω*	*ἄρσει καὶ διπλῇ βάσει,*
	οἱ δὲ τέτρασι δύο ἄρσεσι καὶ δύο βάσεσι.
Διὰ τί δὲ οὐ γίνεται πλείω σημεῖα τῶν τεττάρων . . ., ὕστερον δειχθήσεται	

Beide Stellen unterscheiden sich zunächst im Ausdrucke; in der ersten heisst es *χρόνοι*, in der zweiten *σημεῖα*; in der ersten

τὸ ἄνω, τὸ κάτω, in der zweiten *ἄρσις, βάσις.* Aber auch sonst wechseln die hier gegenüberstehenden Wörter mit einander; ohnehin sind in der ersten Stelle *σημεῖα* und *χρόνοι* neben einander gleichbedeutend gebraucht. Sodann zeigt sich ein materieller Unterschied. In der ersten Stelle nämlich ist blos gesagt, dass es auch *πόδες* mit vier *χρόνοι* gäbe, in der zweiten sind diese *χρόνοι* näher bestimmt, nämlich als *δύο ἄρσεις καὶ δύο βάσεις.* Es kann kein Zweifel sein, dass die „*χρόνοι* mit vier *σημεῖα*", die Aristoxenus an der ersten Stelle im Auge hat, dieselben sind, welche er an der zweiten Stelle mit den angegebenen Worten näher bezeichnet; es ist möglich, dass er an der ersten Stelle, wo er nur vorläufig die Frage nach den *χρόνοι* berührt, ohne sie specieller zu behandeln, der Kürze wegen sich mit der näheren Bestimmung der aus zwei und drei *χρόνοι* bestehenden Tacte begnügt und die *πόδες* aus vier *χρόνοι* nicht näher berührt, indem er dies bis zu der späteren Stelle seines Buches verschiebt, auf die er mit den Worten *διὰ τί δὲ οὐ γίνεται πλεῖα σημεῖα τῶν τεττάρων . . . ., ὕστερον δειχθήσεται* ausdrücklich hinweist. Es ist aber auch möglich, dass sich in der ersten Stelle von den vier *χρόνοι* eine Angabe befand, die durch Nachlässigkeit der Abschreiber aus dem Texte herausgekommen ist. Dies letztere ist die Annahme der meisten Bearbeiter des Aristoxenus seit Feussner, der in der Lesart des vaticanischen und venetianischen Codex *οἱ δὲ ἐξ ἑνὸς μὲν* noch einen Rest der ursprünglichen Fassung der Stelle zu erblicken glaubt. *Οἱ δὲ* habe an dieser Stelle keinen Sinn, es müsse heissen *καὶ πάλιν* oder *καὶ αὖ* oder dergleichen, *οἵδε* sei an die Stelle jener Verbindungspartikeln aus der folgenden Zeile gedrungen, in der es geheissen habe *οἱ δὲ ἐκ τεττάρων.* Somit habe es in der vollständigen Handschrift folgendermassen gelautet:

οἱ μὲν ἐκ δύο χρόνων σύγκεινται, τοῦ τε ἄνω καὶ τοῦ κάτω·
οἱ δὲ ἐκ τριῶν, δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνὸς δὲ τοῦ κάτω·
καὶ πάλιν ἐξ ἑνὸς μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω·
οἱ δὲ ἐκ τεττάρων, δύο τε τῶν ἄνω καὶ δύο τῶν κάτω·

Zur Bestätigung dieser Ansicht lässt sich geltend machen, dass der inzwischen bekannt gewordene Auszug des Psellus vor *ἑνὸς μὲν τοῦ ἄνω* in der That nicht *οἱ δὲ ἐξ* hat, sondern ähnlich, wie Feussner vermuthet, die Partikel *ἤ.* Auch wir ent-

schliessen uns, die nähere Angabe über die vier χρόνοι in den Text aufzunehmen unter Beibehaltung der Lesart des Psellus. Sollte diese Stelle hier nicht gestanden haben, so ist dem sachlichen Verständniss dadurch wenigstens nichts geschadet, denn der Sinn des Aristoxenus bleibt derselbe.

Wichtiger ist die Discrepanz zwischen beiden Stellen in Beziehung auf die τρεῖς χρόνοι. Die erste Stelle gibt zwei Möglichkeiten an: die drei χρόνοι sind entweder zwei ἄρσεις und eine θέσις, oder eine ἄρσις und zwei θέσεις. Die zweite Stelle nennt blos diesen zweiten Fall: eine ἄρσις und zwei θέσεις. Desshalb haben Cäsar in der Zeitschrift für Alterthumswissenschaft 1841 S. 23 und Bartels die erste der beiden Angaben δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνὸς δὲ τοῦ κάτω aus dem Texte des Aristoxenus entfernt. Aber wir sind nicht berechtigt, aus dem Original des Aristoxenus einen Satz zu entfernen, weil die verkürzenden προλαμβανόμενα des Psellus an einer anderen Stelle diesen Satz weglassen. Ohnehin liegt die Möglichkeit viel näher, dass auch an dieser anderen Stelle im Original beide Auffassungen der τρεῖς χρόνοι gestanden habe und dass der Epitomator die eine derselben weggelassen hat. Hier darf in keinem Falle ausgeworfen werden.

Nunmehr fragt sich, was wir unter den zwei, drei, vier χρόνοι zu verstehen haben? Hierüber sind bisher sehr verschiedene Ansichten geltend gemacht.

Böckh metr. Pind. p. 22 und ind. lect. Berol. 1825 p. 5 versteht unter den χρόνοι oder σημεῖα des Aristoxenus die χρόνοι πρῶτοι. Demnach würde es keinen grösseren Tact als den vierzeitigen Dactylus geben. Dies glaubt Böckh nun auch in der That aus den Worten des Aristoxenus schliessen zu müssen, denn wenn es, sagt Böckh, im weiteren Fortgange bei Aristoxenus heisst, es würde durch die Rhythmopöie der Tact auch in mehr als vier χρόνοι getheilt, in das doppelte und vielfache dieser Anzahl, so seien damit die den Dactylus an Morenumfang überschreitenden Tacte gemeint, der fünfzeitige Päon, der sechszeitige Jonicus, der zwölfzeitige Trochäus semantus, Orthius u. s. w. Diese grösseren Füsse seien als zusammgesetzte zu betrachten, wie z. B. der Päon aus einem Trochäus und Pyrrhichius bestände, der Jonicus aus einem Spondeus und Pyrrhichius u.

s. w. Unter den in zwei, drei, vier χρόνοι zerfallenden Füssen seien eben nur die *simplices* zu verstehen; die längeren Füsse von der Fünfzeitigkeit an wären durch die Rhythmopöie gebildete πόδες σύνθετοι. Böckh kann für diese seine Auffassung geltend machen, dass der Ausdruck σημεῖα nach Longin ad Hephaest. p. 147 von einigen Rhythmikern auch für χρόνοι πρῶτοι gebraucht wurde, doch lässt sich gerade bei Aristoxenus dieser Gebrauch nicht nachweisen. Gegen Böckhs Auffassung ist von Feussner zu Aristox. S. 51 folgender Einwand erhoben: Die Füsse mit zwei, drei, vier σημεῖα sind bei Böckhs Auffassung der zweizeitige Pyrrhichius, der dreizeitige Jambus und Trochäus, der vierzeitige Daktylus und Anapäst. Aristoxenus selber aber sagt p. 36, 15, dass es einen zweizeitigen Tact, einen Pyrrhichius, nicht geben könne. Dieser Einwand würde begründet sein, wenn der ποὺς δίσημος von Aristoxenus ganz und gar ausgeschlossen wäre; aber Aristoxenus schliesst ihn an jener Stelle bloss aus der συνεχὴς ῥυθμοποιία aus. — Doch es bleibt noch ein anderes Bedenken gegen Böckhs Auffassung. Wenn Böckh nämlich sagt: *rhythmicum pedem simplicem non posse ex pluribus quatuor moris constare*, so ist dies unrichtig, denn auch der zwölfzeitige *semantus* und *orthius* gehört unter die Kategorie der einfachen Tacte; überhaupt hat Böckh die Lehre vom einfachen und zusammengesetzten Fusse verkannt.

G. Hermann de metror. quor. mensura rhythmica p. 5 und de dor. epitrit. p. 7 versteht χρόνοι oder σημεῖα von den metrischen Sylben: der Trochäus, Jambus habe 2 χρόνοι, der dreisylbige Dactylus, Anapäst, Creticus habe 3 χρόνοι, der viersylbige Päon, Jonicus, Proceleusmaticus 4 χρόνοι. Hiermit kommt theilweise die Ansicht von Feussner (zu Aristox. S. 56) überein: Der ποὺς mit 2 χρόνοι ist der Daktylus oder Anapäst, aus einer θέσις und einer ἄρσις bestehend; der ποὺς mit 3 σημεῖα ist der Päon, aus einer θέσις und zwei ἄρσεις bestehend; der ποὺς von 4 χρόνοι ist der Dijambus und Ditrochäus, aus zwei θέσεις und zwei ἄρσεις bestehend. Von der letzteren Auffassung sprechen wir zuerst.

Wie vereinigt sie sich, fragen wir, mit der ausdrücklichen Ueberlieferung, dass der Päon nur aus 2 Semeia besteht (δύο γὰρ χρῆται σημείοις Aristid. 58) 1 Arsis und 1 Thesis (Mar. Vict.

2485 *τρίσημος ἄρσις ad δίσημον θέσιν accipitur . . . vel contra*) und dass ferner der Ditrochäus und Dijambus wie jede Dipodie ebenfalls nur 1 Thesis und nur 1 Arsis hat (Mar. Victor. 2489: *duorum pedum copulatio βάσις dicitur . . . qui si eiusdem generis fuerint, dipodiam aut ut quidam tautopodiam, sin dispares . . ., syzygiam efficiunt. In qua arsis unum, alterum thesis pedem obtinebit,* schol. Heph. 164 *βάσις δέ ἐστι τὸ ἐκ δύο ποδῶν συνεστηκός, τοῦ μὲν ἄρσει, τοῦ δὲ θέσει παραλαμβανομένου*, fragm. *περὶ ποδῶν* p. 70 Trich. ed. Furia). Wenn hiernach der Päon und der Dijamb je nur 2 Chronoi haben, wie dürfen wir dann mit Feussner unter dem Fusse, welchem Aristoxenus 3 Chronoi zuertheilt, den Päon, und unter dem Fusse, welchem er 4 Chronoi zuertheilt, den Dijambus verstehen? Wollen wir diese Ansicht Feussners festhalten (wie es in der ersten Bearbeitung der griechischen Rhythmik geschehen ist), so bleibt nichts anderes übrig, als dass wir annehmen, in der Stelle des Aristoxenus sei *θέσις* und *ἄρσις* nicht in dem streng technischen Sinne von den rhythmischen Theilen des Tactes (dem starken und schwachen Tacttheile) gebraucht, sondern es bezeichne *θέσις* die einzelne zum starken Tacttheile gehörende Sylbe (thetische Sylbe) und ebenso auch *ἄρσις*. Dieser Gebrauch der beiden Wörter ist nicht selten. Nach Aristid. p. 54, 12 besteht der *ἀνάπαιστος ἀπὸ μείζονος* (d. h. der Daktylus) *ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ δύο βραχειῶν ἄρσεων*, der *ἀνάπαιστος ἀπ' ἐλάσσονος* (d. h. Anapäst) *ἐκ δύο βραχειῶν ἄρσεων καὶ μακρᾶς θέσεως* (dasselbe sagt auch Bacchius p. 68 *ἀνάπαιστος ἐκ δύο βραχειῶν ἄρσεων*[1]) *καὶ μακρᾶς θέσεως*); ebenso besteht nach Aristid. p. 59 der irrationale Choreus oder Tribrachys, wenn er für den irrationalen Jambus steht: *ἐκ μακρᾶς ἄρσεως καὶ δύο θέσεων* – ◡́ ◡, und wenn er für den irrationalen Trochäus steht: *ἐκ δύο θέσεων καὶ μακρᾶς ἄρσεως* ◡́ ◡ –. Ferner heisst es bei Aristid. p. 58 von dem fünfzeitigen Päon: *ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ βραχείας* (sc. *θέσεως* vgl. S. 149) *καὶ μακρᾶς ἄρσεως*, obwohl es an derselben Stelle heisst, er hätte nur 2 Semeia, und von dem zehnzeitigen Päon epibatus: *ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ μακρᾶς ἄρσεως καὶ δύο μακρῶν θέσεων καὶ μακρᾶς*

[1]) Der cod. L. hat hier *ἄρσεως* und man konnte daher auch vermuthen, dass die richtige Lesart sei: *δύο βραχειῶν ἐπ' ἄρσεως*.

ἄρσεως, wo δύο μακρῶν θέσεων für eine aus 2 Längen bestehende θέσις gesetzt ist, denn es heisst an derselben Stelle, der Päon epibatus hätte 4 Semeia.

Es steht also fest, dass auch die einzelne thetische Sylbe θέσις und die einzelne zur ἄρσις gehörende Sylbe ἄρσις genannt worden ist, und diese Terminologie wäre auch für die Stelle des Aristoxenus festzuhalten, wenn wir mit Feussner annehmen wollten, von den beiden Füssen, welchen Aristoxenus 3 und 4 Chronoi giebt, sei der erste der Päon, der andere der Dijambus oder Ditrochäus; nur müssten wir freilich darin von Feussner abweichen, dass wir dem Aristides l. l. zufolge auch den Daktylus und Anapäst zu den Füssen mit 3 Chronoi (1 θέσις, 2 ἄρσεις) zählten und auf die Erklärung Hermanns zurückkämen, nach welcher die 2, 3, 4 Chronoi, woraus nach Aristoxenus ein Fuss besteht, von der Zahl der Sylben zu verstehen seien. Dies war die in der ersten Bearbeitung der Rhythmik gegebene Auffassung, aber wir können sie jetzt aus zwei gewichtigen Gründen nicht mehr für richtig halten:

1) Aristoxenus sagt an jener Stelle p. 33: der πούς zerfällt „καθ᾽ αὑτὸν" nur in 2, 3, 4 Chronoi, aber durch die Rhythmopöie wird er in eine grössere Zahl von Chronoi (in das doppelte und vielfache jener Anzahl) zerfällt. Diese letzteren sind die χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι, die einzelnen Sylben, durch welche der Rhythmopoios den Zeitumfang eines Fusses ausfüllt (s. §. 25). Also Sylben hat nach Aristoxenus der πούς nicht bloss 2 oder 3 oder 4, sondern 6, 8, 12, und demnach kann Aristoxenus unter den 2, 3, 4 Chronoi, über welche nach seiner Aussage der πούς nicht hinausgeht, unmöglich die Sylben verstanden haben. Wenn es nun, wie wir sahen, zwei verschiedene Bedeutungen von θέσις und ἄρσις gibt, wonach diese Wörter 1) den rhythmischen Abschnitt des Tactes im eigentlich technischen Sinne und 2) die einzelne zu einem solchen Abschnitte gehörende Sylbe bezeichnet, so kann in der vorliegenden Stelle des Aristoxenus nur die erste Bedeutung angenommen werden.

2) Der Sprachgebrauch, wonach zwei thetische Sylben 2 θέσεις oder zwei zu einer ἄρσις gehörende Sylben 2 ἄρσεις genannt werden, ist nichts als eine Ungenauigkeit, die mit der

streng technischen Bedeutung beider Wörter in einem fortwährenden Widerspruche steht. Im streng technischen Sinne enthält z. B. der Dactylus 2 Chronoi, eine zweizeitige Thesis und eine gleich grosse Arsis, der Päon epibatus nur 4 Chronoi, 2 ἄρσεις und 2 θέσεις u. s. w., und doch redet der laxere Wortgebrauch beim Daktylus von 1 θέσις und 2 ἄρσεις, beim Päon epibatus von 2 ἄρσεις und 3 θέσεις u. s. w. Das ist eine Inconsequenz, wie sie sich wohl Aristides zu Schulden kommen lassen kann, wie wir sie aber keineswegs bei Aristoxenus voraussetzen dürfen, und zwar am allerwenigsten in der vorliegenden Aristoxenischen Stelle, welche speciell von den Chronoi handelt und wie man leicht sieht, einen der wichtigsten Cardinalpunkte der gesammten Rhythmik enthält. Wenn also im streng technischen Sinne der Päon und ebenso auch der Dijambus je nur 2 Chronoi, 1 Arsis und 1 Thesis enthält und wenn im Widerspruche hiermit die Ansicht aufgestellt worden ist, dass unter den πόδες, welche nach Aristoxenus 3 Chronoi und 4 Chronoi enthalten, der Päon und Dijamb zu verstehen seien, so bleibt uns weiter nichts übrig, als zuzugeben, dass diese Ansicht, eben weil sie mit den Lehren der Rhythmik im Widerspruch steht, falsch ist.

Das richtige Verständnis der wichtigen Stelle eröffnet zu haben, ist das grosse Verdienst Weils. Weil weist darauf hin, dass es von dem zehnzeitigen Päon epibatus heisst, er habe 4 μέρη, 2 ἄρσεις und 2 θέσεις (Aristid. 58) und dass wir hier also einen πούς kennen lernen, der aus vier Chronoi besteht. Ebenso zeigt Weil, dass es von dem zwölfzeitigen Trochäus semantus und Orthius heisst: διπλασιάζων τὰς θέσεις (Aristid. p. 58) und dass wir hier einen πούς von 2 θέσεις und 1 ἄρσις, also einen Tact von drei Chronoi haben. Zugleich macht Weil darauf aufmerksam, dass Aristoxenus an der vorliegenden Stelle sagt: Die kleinen πόδες begnügten sich mit zwei Chronoi, aber die grossen Füsse wären es, welche wegen ihres umfangreichen μέγεθος auch 3 oder 4 Chronoi hätten. Und in der That gehört der zehnzeitige Päon epibatus mit seinen 4 Semeia und der zwölfzeitige Trochäus semantus mit seinen 3 Semeia zu den μεγάλοι πόδες. Hiermit war der eigentliche Schwerpunkt getroffen; es war verfehlt, dass wir Uebrigen Alle uns bei der Stelle

des Aristoxenus von den χρόνοι ποδός nicht von der gewöhnlichen Vorstellung der Metrik losmachen konnten, wonach der πούς der zwei-, drei- oder viersylbige Versfuss ist, und dass wir nicht den technischen Gebrauch der Rhythmiker festhielten, wonach der πούς sich von dem dreizeitigen Jambus und Trochäus bis zu dem umfangreichen μέγεθος von 16, 18, 25 Moren erhebt. Halten wir diesen Standpunkt fest, so brauchen wir den Aristoxenus keiner Inconsequenz zu zeihen, die erhaltenen Fragmente reichen für uns aus, um seine Lehre von den χρόνοι bis ins Einzelne zu erfassen und in ihr einen der wichtigsten Sätze der antiken Rhythmik zu erkennen.

Nachdem Aristoxenus (ap. Psell. 12) von dem grössten μέγεθος der einzelnen Tactarten gesprochen hat, setzt er hinzu: „Das jambische und päonische Geschlecht lässt ein grösseres μέγεθος als das daktylische zu, weil jedes der beiden ersteren (das jambische und päonische) eine grössere Zahl von σημεῖα hat, als das letztere (das daktylische). Die eine Klasse von Tacten hat 2 σημεῖα: 1 ἄρσις und 1 βάσις, die andere Klasse hat 3 σημεῖα: 1 ἄρσις und 2 βάσεις, die dritte Klasse hat 4 σημεῖα: 2 ἄρσεις und 2 βάσεις."

Aristoxenus will hiermit den Grund angeben, warum der daktylische Tact bloss zu 16 Moren erweitert wird, der jambische dagegen zu 18, der päonische gar zu 25. Er findet diesen Grund in der grösseren oder geringeren Zahl von σημεῖα, durch welche die Tacte der drei Rhythmengeschlechter unterschieden sind. Je mehr σημεῖα ein Rhythmengeschlecht hat, um so grösser ist auch die grösste Ausdehnung, welche es zulässt. Hieraus ergibt sich:

Dass die πόδες ἴσοι als diejenigen, welche nur zum ἑκκαιδεκάσημον μέγεθος gehen, die Tacte sind, welche die kleinste Anzahl von σημεῖα, nämlich nur 2, enthalten;

dass ferner die πόδες ἡμιόλιοι, welche von allen das grösste μέγεθος (nämlich 25 Moren) zulassen, auch die grösste Anzahl der σημεῖα, nämlich 4, enthalten,

und dass endlich das diplasische Tactgeschlecht, welches in Beziehung auf die Grenze des μέγεθος

zwischen beiden in der Mitte steht, auch in Beziehung auf seine σημεῖα in der Mitte stehen muss, mithin 3 σημεῖα enthält.

Tactarten	Zahl der Semeia	Grösstes Megethos
πόδες ἴσοι	2	16 χρ. πρῶτοι
πόδες διπλάσιοι	3	18 „ „
πόδες ἡμιόλιοι	4	25 „ „

So sehr es auch auf den ersten Anblick befremden mag, dass die Griechen den hemiolischen, also den fünftheiligen Tacten, nur 4 χρόνοι zuertheilt und beim Tactiren nur durch 4 σημεῖα bezeichnet haben: wir müssen an dem Satze des Aristoxenus festhalten, um so mehr weil das, was uns im Einzelnen überliefert ist, völlig mit diesem Satze stimmt, nämlich dass der Päon epibatus, ein πους δεκάσημος ἡμιόλιος in 4 μέρη, 2 ἄρσεις und 2 θέσεις zerfällt.

Wir haben aber dies Resultat noch durch den aus Aristoxenus p. 33, 11 zu gewinnenden Satz zu erweitern: οἱ ἐλάττους τῶν ποδῶν εὐπερίληπτον τῇ αἰσθήσει τὸ μέγεθος ἔχοντες, εὐσύνοπτοί εἰσι καὶ διὰ τῶν δύο σημείων· οἱ δὲ μεγάλοι τοὐναντίον πεπόνθασι, δυσπερίληπτον γὰρ τῇ αἰσθήσει τὸ μέγεθος ἔχοντες, πλειόνων δέονται σημείων, ὅπως εἰς πλείω μέρη διαιρεθὲν τὸ τοῦ ὅλου ποδὸς μέγεθος εὐσυνοπτόρτερον γίνηται. Dieser Satz erhält einerseits durch die Stelle des Psellus eine Beschränkung, andererseits aber bringt er für das aus jener Stelle gezogene Resultat eine weitere Bestimmung hinzu. Wenn es nämlich heisst: „die grossen Tacte erheischten, weil sie bei ihrem grossen Umfang nicht leicht zu überschauen wären, mehr als 2 σημεῖα," so gilt dies nicht von den grossen Tacten aller drei Rhythmengeschlechter, sondern blos von den diplasischen und hemiolischen Tacten; denn von den isorrhythmischen heisst es, sie werden desshalb nur zu 16 Moren erweitert, weil sie nur 2 σημεῖα haben, also auch der ἑκκαιδεκάσημος ἴσος hat nur 2 σημεῖα. Ferner aber heisst es: die kleineren unter den Tacten sind bei ihrem geringen Umfange leicht übersichtlich und bedürfen deshalb nur zweier σημεῖα, also kann sich der Satz, dass die diplasischen Füsse in 3 σημεῖα zerfallen, nur auf die grösseren dipla-

sischen Tacte beziehen, nicht aber auf den ποὺς τρίσημος διπλάσιος, der ja von allen Tacten der kleinste ist und dem desshalb nach Aristoxenus 2 σημεῖα genügen müssen. Und es ist uns ja auch ausdrücklich überliefert, dass der Jambus und Trochäus eine μονόσημος ἄρσις und δίσημος θέσις, also nur 2 σημεῖα hat. Dasselbe gilt auch für die hemiolischen Tacte, auch hier sind es nur die grösseren, welche 4 σημεῖα bekommen, denn von dem ποὺς πεντάσημος παιωνικὸς steht es fest, dass er nur 2 χρόνοι hat. Aristides p. 39: δύο χρῆται σημείοις, Victorin. 2483: *nunc sublatio longam et brevem occupat, positio longam vel contra positio longam et brevem, sublatio unam longam;* ibid. 2485: *τρίσημος ἄρσις ad δίσημον θέσιν accipitur, i. e. tres partes in sublatione habent, duas in positione, seu contra.* So haben also die drei kleinsten Tacte der drei Rhythmengeschlechter je nur 2 σημεῖα, und ferner haben sämmtliche Tacte des isorrhythmischen Geschlechtes, auch der grösste sechszehnzeitige, nur 2 σημεῖα, dagegen erhalten die grösseren diplasischen Tacte 3, die grösseren hemiolischen Tacte 4 σημεῖα.

Hiernach nun wollen wir in den folgenden §§. die Tacte im Einzelnen nach ihren χρόνοι betrachten.

§. 10. Die Chronoi der isorrhythmischen oder dactylischen (graden) Tacte.

Wir sahen oben S. 122, dass jeder der hierhergehörenden Tacte in zwei gleiche Hälften getheilt wird. Von den beiden Hälften ist die eine die Arsis, die andere die Thesis; auf den einen kommt bei der Tactbezeichnung als σημεῖον der Aufschlag, auf den andern der Niederschlag. Dies ist sowohl der Fall bei dem isorrhythmischen Einzeltacte, wie bei dem zusammengesetzten, der Dipodie und Tetrapodie, Victor. p. 2484: *dipodia, quia, quantum in sublatione habet, tantundem in positione, aequalis id est ἰσόῤῥυθμος dicitur.* Es fragt sich, ob in den letzteren die erste oder die zweite Hälfte die θέσις war. In den von dem Anonymus de mus. §. 71 aufgeführten πόδες ἑξάσημοι ἴσοι (dijambischen Dipodien) steht die στιγμή auf der letzten Länge, hier ist also der erste Theil die ἄρσις, der zweite die θέσις. Doch ist das letz-

tere wohl nicht bei allen Dipodien und Tetrapodien der Fall und in der Aufzählung der isorrhythmischen Tacte S. 142 ist daher ein jeder auf beide Weisen bezeichnet.

a. Der *πούς ἐλάχιστος*.

Der Anonymus de musica p. 71 gibt unter seinen Uebungsbeispielen zuerst sechs einzelne *πόδες τετράσημοι* (§. 100), von denen ein jeder aus einer bestimmten Verbindung der vier ersten Töne der Dmoll-Octave besteht (*d e f g* — *d f e g* u. s. w.). Je über die letzten beiden Töne sind die nach S. 104 den guten Tacttheil bezeichnenden *στιγμαί* gesetzt. Es gibt zwar keine der fünf von Bellermann verglichenen Handschriften diese Punkte vollständig an, aber die Vergleichung der Handschriften lässt keinen Zweifel, dass die Urhandschrift folgende Lesart enthielt:

⊢ Γ L̇ Ḟ   ⊢ L Γ̇ Ḟ   ⊢ F Γ̇ L̇   ⊢ Γ Ḟ Γ̇   ⊢ L Ḟ Γ̇   ⊢ F L̇ Γ̇

Die einzelnen *τετράσημοι* sind aufgelöste Anapäste: von den beiden Zeitmomenten der *θέσις* hat, wie wir aus den *στιγμαί* sehen, ein jedes eine grössere Stärke, als die beiden Zeitmomente der *ἄρσις*. Wir können indess wohl schwerlich umhin, anzunehmen, dass von den beiden Zeitmomenten der *θέσις* das zweite dem ersten an Stärke nicht völlig gleichsteht, und ebenso auch bei der *ἄρσις*. Daraus ergibt sich für den aufgelösten Anapäst folgendes Ictenverhältniss:

:	.	⁞	⋮	:	.	⁞	⋮
⏑	⏑	⏑	⏑	⏑	⏑	⏑	⏑
α.		ϑ.		α.		ϑ.	
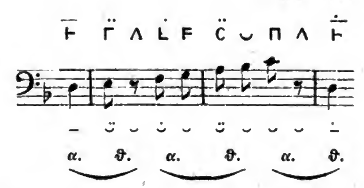
und analog für den aufgelösten Daktylus:

⁞	⋮	:	.	⁞	⋮	:	.
⏑	⏑	⏑	⏑	⏑	⏑	⏑	⏑
ϑ.		α.		ϑ.		α.	

Das zweitfolgende Beispiel des Anonymus p. 71 § 99 enthält laut der Ueberschrift zwei *πόδες δωδεκάσημοι*. Nur für den ersten *δωδεκάσημος*, dessen Noten die vollständige Dmoll-Octave mit einer Achtelpause (Λ, *λεῖμμα*) an dritter und vorletzter Stelle enthalten, lassen sich die rhythmischen Zeichen der Handschriften bestimmen. Der Cod. Neapolit. steht der ursprünglichen Lesart am nächsten:

⊢ Γ̈ Λ L̇ F C̈ ∪ ∩ Λ F̄̇

Hier sind στιγμαὶ διπλαῖ (⁚) und στιγμαὶ ἁπλαῖ (·) angewandt. Dies ist also eine zweite Methode der Tactbezeichnung; wir dürfen uns nicht wundern, wenn die den Beispielen vorausgehenden Worterläuterungen des Anonymus p. 70, die ja auch im Uebrigen so kärglich und abgerissen sind, nur der oben besprochenen ersten Methode gedenken. Ohne Zweifel soll bei dieser zweiten Methode die διπλῆ einen Hauptictus, die ἁπλῆ einen Nebenictus bezeichnen. Wie haben wir nun jenen ῥυθμὸς δωδεκάσημος aufzufassen? Das erste der στιγμὴ gänzlich entbehrende Zeichen ist ein Auftact, die vier folgenden χρόνοι πρῶτοι, von denen der erste eine διπλῆ trägt, bilden einen $^4/_8$-Tact, ebenso verhält es sich mit den weiteren vier χρόνοι πρῶτοι; die letzte Note endlich, welche sich durch das Längenzeichen als χρόνος δίσημος ergiebt, bildet den starken Tactheil eines dritten $^4/_8$-Tactes, der schwache Tacttheil muss naturgemäss fehlen, weil die ganze Reihe mit dem Auftacte begann. Diese Auftactsnote werden wir aber nunmehr ebenfalls als χρόνος δίσημος anzusehn und ihr deshalb analog der letzten, mit der sie ohnehin im Tonwerthe identisch ist, das Längenzeichen zu geben haben. So wird der ganze ῥυθμὸς in der That, wie es die Ueberschrift verlangt, zu einem δωδεκάσημος, während er in der handschriftlichen Bezeichnung bloss ein ἑνδεκάσημος ist. Demnach schreiben wir:



Der vorliegende δωδεκάσημος besteht aus drei anapästischen Tacten in verschiedener metrischer Form, ähnlich wie Av. 330: περίβαλε περί τε κύκλωσαι·

1) an dritter Stelle steht der gewöhnliche Anapäst ⏑ ⏑ –; die ἄρσις ist ἄστικτος, die θέσις ist ἐστιγμένη mit der ἁπλῆ;

2) in der Mitte steht die proceleusmatische Form des Anapästs ⏑ ⏑ ⏑ ⏑; die ἄρσις hat die ἁπλῆ, die θέσις die διπλῆ auf

der ersten Sylbe ⏑̇ ⏑ ⏑̈ ⏑. Für den aufgelösten Daktylus als die Umkekrung dieses Fusses folgt hieraus die Beziehung ⏑̈ ⏑ ⏑̇ ⏑.

3) an erster Stelle steht die daktylische Form des Anapästs; die aufgelöste *θέσις* hat die *διπλῆ* wie beim Proceleusmaticus, die einsylbige *ἄρσις* dagegen ist *ἄστικτος*.

b. Die *πόδες μεγάλοι*.

Für den unzusammengesetzten graden Tact (den *πούς ἴσος τετράσημος*) haben sich zwei Arten der Betonung ergeben; nach dem einen erhält jeder der zur *θέσις* gehörenden *χρόνοι πρῶτοι* einen stärkeren Ictus als die zur *ἄρσις* gehörenden, nach der andern ist der erste *χρόνος πρῶτος* der *θέσις* der am stärksten betonte und der erste *χρόνος πρῶτος* der *ἄρσις* steht ihm an Gewicht am nächsten, so dass also der *πούς τετράσημος* bei dieser zweiten Art der Betonung mit der Art und Weise, wie in dem modernen Zweivierteltacte die Icten vertheilt werden, völlig übereinkommt.

Wie aber ist es mit den *πόδες ἴσοι μεγάλοι*, welche unseren zusammengesetzten geraden Tacten, dem $^4/_4$, $^6/_8$, $^{12}/_8$ u. s. w. entsprechen? Hier kann von den beiden für den vierzeitigen Tact überlieferten Betonungsarten nur die zweite möglich sein: auf dem Anfange der *θέσις* liegt der Hauptictus, auf dem Anfange der *ἄρσις* der stärkste Nebenictus, welcher stärker ist als alle übrigen in der *θέσις* vorkommenden Icten. Denn jene erste Accentuationsart, wonach ein jedes Zeitmoment der *θέσις* einen stärkeren Ictus hätte, als die zur *ἄρσις* gehörenden Zeitmomente, z. B.

: : : . . .
— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑

ist bei der Ausdehnung des Tactes nicht möglich.

Die Nachrichten der Alten, welche von den beiden *χρόνοι* der grösseren isorrhythmischen Tacte sprechen, nennen zuerst die *ἄρσις*, dann die *θέσις* (vgl. die weiter unten zu behandelnde Lehre von der dipodischen *βάσις*), aber wir dürfen deshalb nicht annehmen, dass in jedem dieser Tacte die *ἄρσις* der *θέσις* vorangegangen sei, oder mit anderen Worten, dass diese Rhythmen stets mit dem Auftacte begonnen hätten. Einer solchen Annahme steht schon die Stelle des Aristides p. 55, 3 über den achtzeitigen *σπονδεῖος μείζων* entgegen, welcher „*ἐκ τετρασήμου θέσεως*

καὶ τετρασήμου ἄρσεως" besteht, also mit dem schweren Tacttheile anfängt. Wir haben demnach für jeden der zusammengesetzten grossen Tacte eine doppelte Form nach der *διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν* anzunehmen: bald geht die *θέσις*, bald die *ἄρσις* voran.

1. *πους ἴσος ἑξάσημος* (6/8):

a. – ⏑ – ⏑ b. – ⏑ – ⏑
θ. ἄ. ἄ. θ.

2. *πους ἴσος ὀκτάσημος* (4/4):

a. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ b. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑

3. *πους ἴσος δεκάσημος* (zwei 5/8).

a. – ⏑ – – ⏑ – b. – ⏑ – – ⏑ –

4. *πους ἴσος δωδεκάσημος*:

a. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ b. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ (12/8)

– ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ (6/4)

5. *πους ἴσος ἑκκαιδεκάσημος* (zwei 4/4).

a. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ b. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
θ. ἄ. ἄ. θ.

§. 11. Die Chronoi der diplasischen oder iambischen (dreitheiligen) Tacte.

a. Die *πόδες ἐλάττους*.

Es steht fest, dass dem *τρίσημος* nur zwei *σημεῖα* gegeben wurden: auf zwei *χρόνοι πρῶτοι* kam der Niederschlag, auf den dritten der Aufschlag. Die zweisylbige Form (Trochäus, Jambus), in welcher diese Tacte gewöhnlich in der *λέξις* erscheinen, ist nach S. 107 der Grund dieser *σημασία*. Im aufgelösten Trochäus und Jambus muss auf jede der beiden *θέσις*-Sylben ein stärkerer Ictus kommen als auf die *ἄρσις*-Sylbe, also:
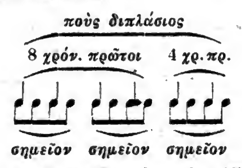
⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑.

Auch der folgende *πους* dieser Tactart, der *ἑξάσημος ἴσος*, der sich metrisch als Jonicus darstellt, wird nur in zwei *σημεῖα* zerfällt, wie uns Marius Victor. p. 2484 überliefert: *eadem et in*

ionicis metris dupli ratio versatur, ... erit ... δίσημος ἄρσις ad τετράσημον θέσιν, quia unam partem in sublatione habet, duas in positione, seu contra. Von den beiden zur θέσις gehörenden Längen hat die zweite einen schwächeren Ictus als die erste, aber einen stärkeren als die erste der zur θέσις gehörenden Kürzen, also:

– – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ oder ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –

b. Die πόδες μεγάλοι.

Von den beiden ἐλάχιστοι πόδες διπλάσιοι wissen wir also, dass auf sie bei der *percussio* oder σημασία nur je ein Niederschlag und ein Aufschlag fiel. Die grösseren Tacte dieses Rhythmengeschlechts aber haben nach S. 138 drei χρόνοι, welche durch drei σημεῖα bezeichnet werden. Hier tritt ganz dieselbe Auffassung ein, wie sie in der modernen Rhythmik für die entsprechenden dreitheiligen Tacte besteht. Wenn also auch die antike Theorie den dreitheiligen Tact, wie wir S. 122 sahen, in zwei Abschnitte sonderte, von denen der eine das doppelte des andern betrug: für die Praxis hatte dies keine Bedeutung, die Praxis vielmehr zerlegte den grösseren Abschnitt in zwei gleiche Semeia oder Chronoi und der zweite Abschnitt, welcher halb so gross wie jener war, bildete dann das dritte Semeion:



Was nun die σημεῖα im Einzelnen betrifft, so sagt Aristoxenus, dass diese πόδες entweder zwei ἄρσεις und eine θέσις oder eine ἄρσις und zwei θέσεις hätten, nämlich

erste Art der Semasia: ἄρσις ἄρσις θέσις
zweite Art der Semasia: ἄρσις θέσις θέσις

oder nach der eignen Bezeichnungsweise des Aristoxenus

erste Art der Semasia: ἄνω ἄνω κάτω
zweite Art der Semasia: ἄνω κάτω κάτω.

Beide Arten der Semasia stimmen in Beziehung auf zwei Semeia überein, aber in Beziehung auf das dritte Semeion (hier das mittlere) herrscht Verschiedenheit, es wird das eine Mal als Aufschlag, das andere Mal als Niederschlag bezeichnet. Hieraus folgt:

1) das mittlere Semeion muss stärkeres Gewicht haben, als das erste, durchgängig als ἄρσις bezeichnete Semeion; denn sonst würde es nicht zugleich als θέσις aufgefasst werden können;
2) es muss schwächeres Gewicht haben, als das dritte, durchgängig als θέσις bezeichnete Semeion, denn es würde sonst nicht zugleich als ἄρσις aufgefasst werden können.
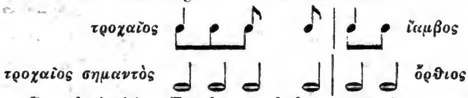
Mithin ist von den drei χρόνοι des πούς διπλάσιος der durchgängig als ἄρσις aufgefasste Theil der schwächste, der durchgängig als θέσις aufgefasste Theil der stärkste, der bald als ἄρσις, bald als θέσις aufgefasste Theil steht zwischen beiden in der Mitte. I n s o f e r n d e r l e t z t e a l s θέσις b e z e i c h n e t w i r d, ist er die schwächere oder leichte θέσις, während der durchgängig als θέσις bezeichnete Theil die stärkere oder schwere θέσις ist, — i n s o f e r n e r a l s ἄρσις b e z e i c h n e t w i r d, ist er die stärkere oder schwere ἄρσις, während der durchgängig als ἄρσις bezeichnete Theil die leichte oder schwächere ἄρσις ist. Hiernach bestimmen sich die drei Semeia des dreitheiligen Tactes folgendermassen:

schwächere ἄρσις — stärkere ἄρσις — θέσις

oder: ἄρσις — schwächere θέσις — stärkere θέσις.

Wir wiederholen es: die drei Chronoi des dreitheiligen Tactes haben verschiedenes Gewicht oder verschiedenen Ictus. Der eine ist der stärkste und wird als θέσις (durch den Niederschlag) bezeichnet, der andere hat ein mittleres Gewicht und wird entweder als θέσις (durch den Niederschlag) oder als ἄρσις (durch den Aufschlag) bezeichnet, der dritte ist der schwächste und wird als ἄρσις (durch den Aufschlag) bezeichnet. Ob der Tacttheil, welcher das mittlere Gewicht hat, den Aufschlag oder den Niederschlag erhält, das scheint von der individuellen Praxis des ἡγεμών abgehängt zu haben; — es mochte aber auch der Fall sein, dass sich für besondere Tacte dieses Geschlechtes die eine oder die andere Tactirmethode fixirt hatte.

Es liegt uns nun, Dank den Excerpten des Aristides, p. 56, 10; 58, 4; 64, 26, für zwei μεγάλοι πόδες διπλάσιοι die genauere Angabe über die Chronoi vor, für den sogenannten τροχαῖος σημαντὸς und den ὄρθιος, beides πόδες δωδεκάσημοι, die aus drei vierzeitigen Längen bestehen und dieselben Ictusverhältnisse haben, wie der dreizeitige Trochäus und Jambus:



Der dreizeitige Trochäus erhält nur zwei σημεῖα und, wo er mit anderen Trochäen zu einem grösseren Tacte vereinigt ist, wird er zum blossen χρόνος dieses grösseren Tactes und erhält dann nur ein σημεῖον, einen Auf- oder Niederschlag, je nachdem er als ἄρσις oder θέσις steht. Der τροχαῖος σημαντὸς dagegen kann niemals mit einem zweiten Trochäus semantus zu einem πούς vereinigt werden, weil eine solche Verbindung ein μέγεθος τεσσαρεσκαιεικοσάσημον ἐν λόγῳ ἴσῳ ausmachen und also nach S. 124 die für dies Rhythmengeschlecht bestehende grösste Ausdehnung von 16 Moren um ein Bedeutendes überschreiten würde; er bildet daher stets für sich einen selbstständigen Tact und hat im Gegensatz zum dreizeitigen Trochäus eine complicirtere σημασία nöthig, und das ist eben der Grund, weshalb er σημαντὸς „der Tactirte“ heisst. Aristides sagt nämlich p. 58, 4: „σημαντὸς wird er genannt, weil seine χρόνοι bei dem „langsamen Tempo zu künstlichen Mitteln der Tactbezeichnung „dienen, denn die θέσεις (Niederschläge) werden verdoppelt (nämlich vom tactirenden ἡγεμών), damit der Sänger leichter im Tacte folgen kann.“ [1]) Also:

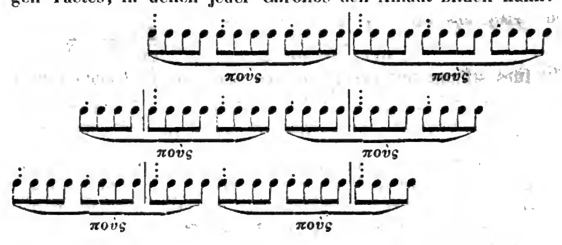
τροχ. σημαντός — θέσ. θέσ. ἄρσ. | ὄρθιος — ἄρσ. θέσ. θέσ.

Dies stimmt mit dem, was uns sonst im Allgemeinen über die Semasie der grösseren diplasischen Tacte berichtet ist. Um so auffallender ist es nun, wenn Aristides in der jener Stelle

[1]) Diese Erklärung der sich auf die σημασία des Trochäus semantus beziehenden Worte des Aristides hat Weil a. a. O. gegeben und erst mit ihr ist die Frage nach der Natur der in Rede stehenden gedehnten Rhythmen zu ihrem völligen Abschlusse gelangt.

vorausgehenden Definition der beiden Tacte p. 56, 10 sagt: „ὄρθιος ὁ ἐκ τετρασήμου ἄρσεως καὶ ὀκτασήμου θέσεως, τροχαῖος σημαντὸς ὁ ἐξ ὀκτασήμου θέσεως καὶ τετρασήμου ἄρσεως, während er zufolge seines Ausdruckes „διπλασιάζων τὰς θέσεις“ und zufolge des allgemeinen Gesetzes, dass der grössere πούς διπλάσιος 1 ἄρσις und 2 θέσεις hat, sich folgendermassen hätte ausdrücken müssen: τροχαῖος σημαντὸς ὁ ἐκ διπλῆς τετρασήμου θέσεως καὶ τετρασήμου ἄρσεως. Dürfen wir vielleicht annehmen, dass für diesen gedehnten Fuss auch noch eine zweite Tactirmethode üblich war, wonach auf beide θέσεις nur ein einziger Niederschlag kam? Wahrscheinlicher ist aber jene Inconsequenz nichts anderes als eine Ungenauigkeit des Ausdruckes, wie wir sie auch sonst dem oft nur gedankenlos compilirenden Aristides hingehen lassen müssen. Das Weitere über diese beiden Tacte s. in der Lehre von der Rhythmopöie.

Der τροχαῖος σημαντὸς also beginnt mit den beiden θέσεις, der ὄρθιος mit der ἄρσις. Wenn daher Aristoxenus von den 3 Chronoi der grösseren diplasischen Tacte p. 33, 4 sagt: δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνὸς δὲ τοῦ κάτω, ἢ ἑνὸς μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω, oder p. 38, 7 ἄρσει καὶ διπλῇ βάσει, so wissen wir, dass keineswegs jeder dieser Tacte mit der ἄρσις anfängt. Wir werden späterhin bei Gelegenheit des daktylischen Hexameters sehen, dass es auch einen πούς δωδεκάσημος διπλάσιος gibt, der weder wie der Orthios mit der schwachen ἄρσις, noch wie der Semantos mit der stärkeren θέσις, sondern mit der schwächeren θέσις (oder was dasselbe ist mit der stärkeren ἄρσις) anlautet. Hiernach gibt es also in Beziehung auf die Anordnung der drei Chronoi drei κατ' ἀντίθεσιν verschiedene Formen des dreitheiligen Tactes, in denen jeder Chronos den Anlaut bilden kann:



Die erste Tactform beginnt mit dem schwersten Tacttheile, der *θέσις*, die zweite mit dem leichtesten Tacttheile, also dem einfachen Auftacte; die dritte mit einem Auftacte von zwei Tacttheilen oder Chronoi, dem mittleren und dem leichtesten. Wir lassen nunmehr die einzelnen hierher gehörigen diplasischen Tacte folgen und geben für einen jeden die drei möglichen Arten der Ictusvertheilung an, — wir sagen die möglichen Arten, denn wir wollen keineswegs behaupten, dass für jeden Tact auch jede dieser drei Arten auch wirklich vorkomme. Für den *ὀκτωκαιδεκάσημος πούς* haben wir nur Eine Art angegeben, nämlich diejenige, welche uns als die des jambischen Trimeters von den Alten überliefert ist, wobei wir auf §. 15 verweisen.

πούς ἐννεάσημος
(trochäische und jambische Tripodie).

—‴ ◡ —″ ◡ —′ ◡   ◡ —‴ ◡ —″ ◡ —′
—′ ◡ —‴ ◡ —″ ◡   ◡ —′ ◡ —‴ ◡ —″
—″ ◡ —′ ◡ —‴ ◡   ◡ —″ ◡ —′ ◡ —‴

πούς δωδεκάσημος
(daktylische und anapästische Tripodie).

—‴ ◡ ◡ —″ ◡ ◡ —′ ◡ ◡   ◡ ◡ —‴ ◡ ◡ —″ ◡ ◡ —′
—′ ◡ ◡ —‴ ◡ ◡ —″ ◡ ◡   ◡ ◡ —′ ◡ ◡ —‴ ◡ ◡ —″
—″ ◡ ◡ —′ ◡ ◡ —‴ ◡ ◡   ◡ ◡ —″ ◡ ◡ —′ ◡ ◡ —‴

πούς πεντεκαιδεκάσημος
(päonische Tripodie).

—‴ ◡ — —″ ◡ — —′ ◡ —   — ◡ —‴ — ◡ —″ — ◡ —′
—′ ◡ — —‴ ◡ — —″ ◡ —   — ◡ —′ — ◡ —‴ — ◡ —″
—″ ◡ — —′ ◡ — —‴ ◡ ◡   — ◡ —″ — ◡ —′ — ◡ —‴

πούς ὀκτωκαιδεκάσημος
(jambischer oder trochäischer Trimeter, vgl. § 15.).

◡ — ◡ —‴ ◡ — ◡ —″ ◡ — ◡ —′

(jonische Tripodie)

◡ ◡ —‴ — ◡ ◡ —″ — ◡ ◡ —′ —

u. s. w.

In Beziehung auf die doppelte Bezeichnung des *πεντεκαιδεκάσημος* verweisen wir auf S. 149.

§. 12. Die Chronoi der hemiolischen oder päonischen (fünftheiligen) Tacte.

a. Der πούς ἐλάχιστος.

Der kleinste Tact dieses Rhythmengeschlechtes, der fünfzeitige Päon, führt den Beinamen *διάγυιος*, den Aristides p. 58, 15 erklärt: *διάγυιος μὲν οὖν εἴρηται, οἷον δύγυιος*. Hiermit ist freilich das räthselhafte Wort nicht erklärt, aber es zeigt, dass die Rhythmiker den Päon als zweigliederig oder zweitheilig, d. h. als aus zwei *χρόνοι* bestehend auffassten. Dies wird durch den Zusatz des Aristides *δύο γὰρ χρῆται σημείοις* bestätigt. Ueber die beiden *χρόνοι* im Einzelnen sagt Mar. Vict. p. 2485 in seinem auf die besten Quellen zurückgehenden Kapitel de rhythmo: *Tertius autem rhythmus qui paeonicus a musicis dicitur, hemiolia subsistit, quae est sescupli ratio. Hemiolium dicunt numerum qui tantundem habeat quantum alius et dimidium amplius, ut si compares tres et duo. Nam in tribus et duo et eorum dimidium continetur, quod cum evenit, τρίσημος ἄρσις ad δίσημον θέσιν accipitur i. e. tres partes in sublatione habent, duas in positione, seu contra.* Der Ausdruck *seu contra* bezieht sich auf die unmittelbar vorhergehenden Worte und bedeutet: *seu tres partes in positione habent, duas in sublatione*, oder, was hiermit zusammenfällt: *duas partes in sublatione habent, tres in positione.* Das wird durch die vollere Ausdrucksweise bestätigt, die wir an einer anderen Stelle des Mar. Vict. p. 2483 finden, nämlich in dem oben besprochenen Kapitel de arsi et thesi, wo *ἄρσις* oder *sublatio* den schweren, *θέσις* oder *positio* den leichten Tacttheil bedeutet. Hier heisst es: *in cretico nunc sublatio longam et brevem occupat, positio longam, vel contra positio longam et brevem, sublatio unam longam*, d. h. der schwere Tacttheil umfasst die Länge und Kürze, der leichte Tacttheil die Länge:

″–⏑ ′– ″–⏑ ′– ″–⏑ ′–

oder umgekehrt: der leichte Tacttheil umfasst die Länge und Kürze, der schwere Tacttheil eine Länge:

′–⏑ ″– ′–⏑ ″– ′–⏑ ′

Diese Notiz ist ausserordentlich wichtig. Wir erfahren dar-

aus, dass in dem fünfzeitigen Tacte, wenn er in der Form des Creticus (oder mit Auflösung der Längen in der Form des Päon) erscheint, der schwere Tacttheil sowohl vorangehen als nachfolgen kann und dass hier also derselbe Gegensatz besteht, wie in den πόδες τρίσημοι zwischen Trochäus und Jambus, wie in den τετράσημοι zwischen Daktylus und Anapäst. Wie wir sehen werden, ist es auch für den zehnzeitigen hemiolischen Fuss, den Päon epibatus, überliefert, dass der Hauptictus auf einer inlautenden Sylbe des Fusses lag. Aristid. p. 58, 11 redet bloss von der mit dem schweren Tacttheile anlautenden Form des Päon, wenn er sagt: παίων διάγυιος ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ βραχείας καὶ μακρᾶς ἄρσεως. In Beziehung auf die βραχεῖα findet hier eine Ungenauigkeit statt, da nicht gesagt ist, ob sie zur θέσις oder ἄρσις gehört. Aus den bereits besprochenen Stellen ergibt sich, dass sie zur θέσις gehört und die richtige Gliederung ist mithin:

παίων

μακρά, βραχεῖα, μακρά

θέσις ἄρσις.

Was nun das Ictusverhältniss des Päon im Einzelnen betrifft, so muss hier dasselbe Gesetz gelten, wie für den dreizeitigen Trochäus und Jambus, für den sechszeitigen Jonicus *a maiore* und *a minore*, nämlich es hat jedes Zeitmoment der θέσις eine grössere Schwere, als die Zeitmomente der ἄρσις. Es ergibt sich also folgende Betonung:

Bei vorangehender θέσις.	Bei vorangehender ἄρσις.
ϑ. ἀ. ϑ. ἀ.	ἀ. ϑ. ἀ. ϑ.

Fällt also der Hauptictus auf den Anfang, so ist die zweite Länge des Creticus oder Päon in ihrem Gewicht schwächer als der vorausgehende Trochäus, und mithin auch schwächer als dessen schliessende Kürze, also:

''' '' ' ''' '' ' ''' '' ' ''' '' '
νῦν δ' ὑπ' ἀν|δρῶν πονη|ρῶν σφόδρα δι|ωκόμεθα

Fällt der Hauptictus auf die zweite Länge oder deren Auflösung, so ist diese stärker als der vorausgehende Trochäus, also:

'' ' ''' '' ' ''' '' ' '''
νῦν δ' ὑπ' | ἀνδρῶν πο|νηρῶν σφό|δρα διωκό|μεθα.

Die vielen Reflexionen, die man seit Hermann darüber gemacht hat, was der Päon für ein Rhythmus, wie er zu scandiren sei, sind sammt und sonders unnütz, da uns die Alten selber überliefert haben, wie sie den Päon maassen. Wir wissen nun freilich bei den einzelnen uns vorliegenden päonischen Versen nicht mehr, ob sie bei den Alten auf die eine oder die andere Weise, mit anlautendem schweren Tacttheile oder mit dem Auftacte gelesen wurden. Mit dem Rhythmus, den wir beim Lesen den päonischen Versen der Alten geben, ist es überhaupt eine eigene Sache. Wenn Lehrs und Meissner Philologus 1850 S. 95 ff. den Satz aufstellen, dass der Päon ein Zweivierteltact sei, dessen erstes Viertel in der metrischen Form eines Trochäus oder Tribrachys erscheine, aber als eine Triole zu lesen sei, so ist das allerdings die Manier, in der wir die Päonen zu lesen pflegen (es gibt freilich auch Viele, die sie gar nicht lesen können und ihnen eine Art choriambischen Rhythmus geben), und man muss anerkennen, dass sich Lehrs und Meissner über den Rhythmus, den wir Moderne dem antiken Päon geben, genaue Rechenschaft gegeben haben. Aber wenn es uns bequem ist, einen ungeraden fünftheiligen Tact in einen geraden zu verwandeln, so ist das eben unsere Sache. Wir scandiren ihn in unserer Weise, aber nicht in der Weise der Alten, die da ausdrücklich sagen, dass ihr Päon ein fünfzeitiger sei, dessen einer Theil anderthalbmal so gross sei als der andere und ohne Zweifel haben sie ihn auf diese Weise scandirt. Die Ohren der Alten waren scharf genug, um zu hören, in welchem Rhythmus sie ihre *μέλη* sangen, und dass sie ein Interesse hatten, darauf zu achten, viel sorgfältiger als wir auf den Tact unserer Musik, davon ist ihre umfangreiche rhythmische Litteratur ein hinlängliches Zeugniss, während die neuere Zeit kaum ein einziges selbstständiges Werk über den modernen Tact aufzuweisen hat. Sollten wir es in der That für möglich halten können, dass Aristoxenus seine *στοιχεῖα ῥυθμικὰ* geschrieben und auch in anderen Werken, wie in seinen *συμμικτὰ συμποτικά*, vielfach vom Rhythmus gehandelt habe und doch nicht einmal bemerkt hätte, welchen Zeitumfang, welche rhythmische Gliederung die Päonen hatten? Gerade die scharfe Beobachtungsgabe ist es ja, die aus

seinen Schriften ebenso, wie überhaupt in den von der peripatetischen Schule ausgehenden Werken hervorleuchtet. Wie sollte ferner der Musiker Dionysius dazu kommen, 24 Bücher rhythmische ὑπομνήματα zu schreiben, wenn er nicht einmal die allerfundamentalsten Begriffe der Rhythmik, nicht einmal die Zeitdauer der verschiedenen Tacte gekannt hätte? Das fünfzeitige päonische Rhythmengeschlecht lässt sich nun einmal den Griechen nicht abstreiten. Es ist wahr, ein fünfzeitiger Fuss ist schwer zu scandiren; es klingt etwas gezwungen, wenn wir nach diesem Tacte lesen wollen, aber wir müssen bedenken, dass sämmtliche päonische Gedichte der classischen Zeit nicht recitirt, sondern gesungen wurden, und für den Gesang kommt ja auch in der neueren Musik die fünfgliederige Tactart vor. Wir singen die griechischen Päonen nicht, wir lesen sie, und da mag es immerhin erlaubt sein, sie in einem uns bequemeren Rhythmus zu lesen; lesen wir doch auch gewöhnlich die jambischen und trochäischen Metra nicht nach dem ungeraden, sondern nach dem geraden Tacte, und wiederum umgekehrt die Daktylen nicht nach dem geraden, sondern nach dem ungeraden Tacte, wie ein Jeder, der hierauf achtet, leicht gewahr werden wird. Aber wer wollte denn behaupten, dass dies die Scansion der Alten gewesen wäre?

b. Die *πόδες μεγάλοι*.

1. **Der Päon epibatos.** Die grösseren Tacte dieses Geschlechtes werden, wie aus Aristoxenus S. 136 gezeigt ist, in 4 *σημεῖα* zerlegt. Diese *διαίρεσις* beginnt bereits bei dem zunächst auf den *πεντάσημος* folgenden päonischen *μέγεθος*, dem *δεκάσημον*, für welches der specielle Name *παίων ἐπιβατὸς* vorkommt. Hier ist uns ausdrücklich überliefert, dass er in 4 *μέρη* oder *σημεῖα*, 2 *ἄρσεις* und 2 verschiedene *θέσεις* zerfällt Aristid. 58, 16. Auf diese besondere Art des Tactschlagens oder Tactretens, im Gegensatze zu dem fünfzeitigen zweigliedrigen Päon, bezieht sich der Zusatz *ἐπιβατὸς* (cf. *βαίνεται ὁ ῥυθμὸς*), d. h. „der Päon, der getreten wird, oder bei welchem der Tact getreten wird“. Für den fünfzeitigen Päon genügten nämlich 2 *σημεῖα*, ein Aufschlag und ein Niederschlag, und wenn mehrere Päonen aufeinander folgten, so wurde ein jeder zum

χρόνος eines zusammengesetzten Tactes und als solcher nur durch Ein σημεῖον, entweder den Aufschlag oder den Niederschlag bezeichnet, je nachdem er zur ἄρσις oder θέσις geworden war. Der zehnzeitige Päon epibatus dagegen bildet stets einen selbstständigen Tact (die Verbindung von 2 ἐπιβατοί würde einen wegen seines μέγεθος nach S. 123 unmöglichen πούς εἰκοσάσημος ἴσος ergeben). Er erfordert desshalb überall die genaue Angabe der Tactzeichen. Bei dem grossen Umfange des Tactes waren hier mehr als 2 σημεῖα nothwendig, nämlich vier (2 Aufschläge und 2 Niederschläge) Aristox. p. 33, 9. Aristid. l. l. Der letztere sagt: ἐπιβατὸς τέτρασι χρώμενος μέρεσιν (= σημείοις, χρόνοις ποδικοῖς), ἐκ δύο ἄρσεων καὶ δυοῖν διαφόρων θέσεων γίνεται, und bestimmt diese folgendermassen: ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ μακρᾶς ἄρσεως καὶ δύο μακρῶν θέσεων καὶ μακρᾶς ἄρσεως. Von den 4 σημεῖα oder μέρη umfasst das erste als θέσις eine Länge, das zweite als ἄρσις wiederum eine Länge, das dritte als θέσις zwei Längen, das vierte als ἄρσις eine Länge:

– | – | – – | –
θ. | ἀ. | θ. | ἀ.

τέσσαρα μέρη od. σημεῖα.

Er hat zwei ἄρσεις und zwei θέσεις, und zwar sind die θέσεις verschieden (διάφοροι Aristid.); denn die eine besteht aus Einer Länge, die andere aus zwei Längen, während die beiden ἄρσεις einander in der Ausdehnung gleich sind. Beiläufig gesagt, treffen wir den Aristides wieder bei einer Inconsequenz des Ausdrucks an, indem er oben das dritte μέρος, welches doch nur eine einzige θέσις ist, ἐκ δύο μακρῶν θέσεων bestehen lässt, statt zu sagen: ἐκ δύο μακρῶν ἐπὶ θέσεως. — Wenn nun von den zwei verschiedenen θέσεις die erste nur aus einer, die zweite aus zwei Längen besteht, und also auf die zweite ein doppelt so grosser Niederschlag als auf die erste kommt, so geht hieraus hervor, dass die zweite θέσις einen stärkeren Ictus hat, als die erste: wir haben hiernach zu messen:

– – – – – – – – – –, od. genauer – – – – – – – – – –.

Der Hauptictus, der die zehn Zeitmomente zu einem einheitlichen ῥυθμός oder πούς vereinigte, lag mithin nicht am Anfange,

sondern im Inlaute des Tactes, ähnlich, wie dies auch beim fünfzeitigen Päon der Fall sein konnte. Wir dürfen deshalb sagen, der *παίων ἐπιβατὸς* hat einen spondeischen Auftact oder einen Auftact von 2 *χρόνοι*.

Ueber den ethischen Charakter des Epibatus sagt Aristides p. 64, 20: „Er ist enthusiastisch, wie der fünfzeitige Päon, aber noch bewegter als dieser, *συνταράττων μὲν τῇ διπλῇ θέσει τὴν ψυχήν, ἐς ὕψος δὲ τῷ μεγέθει τῆς ἄρσεως τὴν διάνοιαν ἐξεγείρων*: „die Seele des Zuhörers wird durch diesen Rhythmus zugleich erschüttert und zur Erhabenheit emporgehoben: erschüttert durch die Ungleichheit der beiden Thesen, die bald zweizeitig, bald vierzeitig sind (*τῇ διπλῇ θέσει* vgl. *ἐκ δυοῖν διαφόρων θέσεων*), zur Erhabenheit emporgehoben durch die constanten, von keiner Kürze unterbrochenen Längen“ (Aristides nennt hierbei blos die *μακρὰ ἄρσις* und nicht die *θέσις*, weil er die *θέσις* als den *χρόνος συνταράττων* hingestellt hat). Diesem Charakter entsprechend hatte der epibatische Tact seine Stelle in bewegten Hymnen. So gebrauchte ihn Olympus, der Hauptvertreter dieser Kunstform, im Anfangstheile des phrygisch componirten Athene-Nomos, während der übrige Theil dieses Nomos aus Trochäen bestand Plut. mus. 33. Plutarch, oder vielmehr Aristoxenus (denn dessen *συμμικτὰ συμποτικὰ* sind es, aus denen diese ganze Partie der Plutarchischen Schrift entnommen ist) weiss nicht Worte genug zu finden, um die Grösse des ethischen Contrastes, der lediglich durch die Aufeinanderfolge dieser beiden Tactarten erzeugt wurde, auszudrücken. Auch Archilochos soll den epibatischen Päon gebraucht haben und zwar in Verbindung mit Jamben, ja er wird als Erfinder dieser Verbindung genannt, Plut. mus. 28, doch ist diese Angabe zweifelhaft, da Glaucus ap. Plut. mus. 29 erklärt, Archilochos habe sich noch nicht des päonischen Rhythmus bedient, sondern zuerst Olympus. In den erhaltenen Poesieen ist er nicht mehr nachzuweisen.[1])

1) Hermann (epitom. p. 237) nimmt ihn ganz ohne Grund Antigone V. 1121 *Δηοῦς ἐνκόλποις* an. Bergk glaubte ihn in den Spondeen des Terpander, Rossbach in der zweiten Parabase der Vögel zu finden, doch haben jetzt beide ihre Ansicht zurückgenommen (Ind. schol. Hal. aest. 1859 p. VII. Griech. Metr. Bd. III S. 128). Unlängst hat Bergk in schol. Hal. hib. 1859/60 p. XII eine von der alten Tra-

Man wird sich mit der von den Alten klar dargelegten Beschaffenheit der *παίωνες ἐπιβατοὶ* um so leichter befreunden, als auch

---

dition völlig abweichende Auffassung des Päon epibatus gegeben. Bergk sieht in diesem Tacte eine katalektisch-päonische Dipodie, deren „Thesen“ (im vulgären Gebrauche des Worts) anceps, also irrational wären – ⏔ – | – ⏔, wie Soph. Electr. 512:

πρόρριζος ἐκριφθεὶς
οὔ τί πω
ἔλιπεν ἐκ τοῦδ' οἴκους.

Die Angabe des Aristides über die langen Thesen und Arsen des Fusses würde also folgendermassen zu verstehen sein:

–́	⏔	–́ | –́	⏔
μακρ. θέσ.	μακρ. ἄρσ.	δύο μακρ. θέσ.	μακρ. ἄρσ.
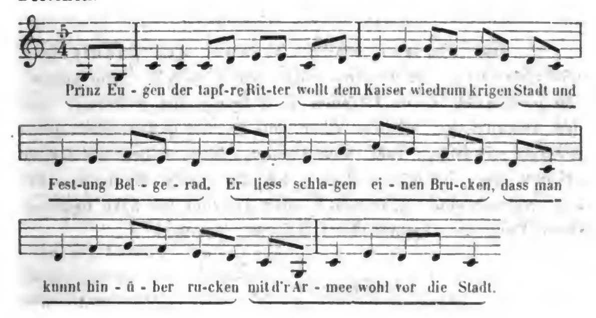
Ist aber diese Auffassung möglich? Man erwäge

1) Es darf *μακρὰ* ohne weiteren Zusatz nicht von einer *ἄλογος* verstanden werden. Auf p. 59, 14 nennt zwar Aristides die irrationale Sylbe des *χορεῖος ἄλογος* „*μακρὰ ἄρσις*“, aber dort ist der *χορεῖος* ausdrücklich als *ἄλογος* bezeichnet. Um so weniger aber ist jene Auffassung zulässig, weil die neben den *μακραὶ ἄρσεις* genannten *μακραὶ θέσεις* keine irrationalen Sylben sind; denn wie darf man ohne weitere Bestimmung das Wort *μακραὶ* einmal als zweizeitig, das andremal als irrational fassen?

2) Nach Bergks Annahme würden dem ersten Päon der Dipodie von Aristides 3 *χρόνοι* gegeben sein, die erste Sylbe würde eine *μακρὰ θέσις*, die zweite eine *ἄρσις*, die dritte eine *μακρὰ θέσις* sein. Das stimmt wenig mit den an derselben Stelle von Aristides über den Päon gemachten Angaben. Denn es heisst 1) er bestände *ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ βραχείας καὶ μακρᾶς ἄρσεως*: die dritte Sylbe des Päon ist also nach Aristides nicht eine *μακρὰ θέσις*, wie Bergk will, sondern eine *μακρὰ ἄρσις*. Und 2) ist nach Aristides über den Päon gesagt: *δύο χρῆται σημείοις*, er hat also nur 2 *χρόνοι*, 1 *θέσις* und 1 *ἄρσις*, nicht 2 *θέσεις* und 1 *ἄρσις*, wie dies bei Bergks Auffassung nothwendig ist.

3) Die dritte und vierte Länge des Epibatos wird von Aristides durch den Ausdruck *δύο μακρῶν θέσεων* als zusammengehörig bezeichnet, es heisst dies soviel als *δύο μακρῶν ἐπὶ θέσεως*; dies steht fest durch die weitere Angabe des Aristides: der Epibatos hätte 4 *μέρη* oder *σημεῖα*, 2 *ἄρσεις* und 2 *διάφοροι θέσεις*, also die dritte und vierte Länge sind zwar 2 „thetische“ Sylben, aber es sind 2 Sylben, die zusammen nur 1 einzige *θέσις* ausmachen. Wie ist es nun möglich, dass von einer katalektisch-päonischen Dipodie gesagt werden kann:

die moderne Rhythmik diese Tacte kennt: es entsprechen hier nämlich den *παίωνες ἐπιβατοί* diejenigen $^5/_4$-Tacte, welche für sich eine selbstständige Reihe bilden. Ein Muster dieses Rhythmus liefert das Volkslied vom Prinz Eugen, dessen Strophen aus 2 Perioden von je 3 durch drei $^5/_4$-Tacte gebildeten Reihen bestehen.



---

die letzte Länge des ersten Fusses und die erste Länge des zweiten Fusses bilden zusammen einen einheitlichen thetischen Chronos? Oder mit anderen Worten: wie ist folgende rhythmische Diäresis der päonischen Dipodie gestattet:

–	⏑	– ‖ –	⏑
1.	2.	3.	4.
μέρος	μ.	μέρος	μ.

4) Endlich haben wir hier noch geltend zu machen, dass eine Dipodie, sowohl die akatalektische wie die katalektische, nach dem Sprachgebrauche der Rhythmiker stets und ständig ein *ποὺς ἴσος* oder *δακτυλικὸς* ist, die Einzeltacte mögen sein welche sie wollen. Auch ein aus 2 päonischen Einzelfüssen zusammengesetzter *ποὺς* ist kein *ποὺς παιωνικὸς*, sondern er hat den *λόγος ἴσος*, ist ein *ποὺς ἴσος* oder *δακτυλικός*. Das ist das Fundament der gesammten Rhythmik der Alten, das von Aristides wie von allen übrigen festgehalten wird. So sagt Aristides p. 62, 1: *πάλιν (τὸν δεκάσημον μερίζω) εἰς δύο πεντασήμους . . . τὸν ἴσον ῥυθμικὸν ἔξουσι λόγον*

10
– ⏑ – – ⏑ –.
5 5

Ein *ποὺς δεκάσημος* ist nur dann ein *παιωνικὸς* oder *ἡμιόλιος*, wenn er die Diäresis 4 + 6 zulässt, wie Aristides an derselben Stelle sagt:

Der Unterschied dieser $^{5}/_{4}$-Tacte von den παίωνες ἐπιβατοὶ besteht nur in der verschiedenen Art des Auftactes und in der für den Päon epibatus nicht nachweisbaren Zerfällung der Länge in 2 Kürzen (des Viertels in 2 Achtel). Man vergleiche:

– – | – – – – | – – –

◡◡ | – – ◡◡ ◡◡ ◡◡ | – – ◡◡ ◡◡

2. **Die übrigen πόδες μεγάλοι des päonischen Geschlechts.** Aristoxenus lehrt nach S. 136 ff.: „Die grösseren päonischen Tacte zerfallen in 2 ἄρσεις und 2 θέσεις; aus den Angaben des Aristides über den hierher gehörenden zehnzeitigen päonischen Tact, den Päon epibatus, haben wir ferner erkannt, dass die beiden ἄρσεις einander gleich, die beiden θέσεις ungleich sind. Hiernach können wir nun für alle fünftheiligen Tacte die rhythmische Gliederung angeben.

θ. ἄ. θ. ἄ.
δεκάσημος – – | – – –

θ. ἄ. θ. ἄ.
πεντεκαιδεκάσημος – ◡ ◡ – ◡ | – ◡ – ◡ – ◡

θ. ἄ. θ. ἄ.
εἰκοσάσημος – ◡ ◡ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡

θ. ἄ. θ. ἄ.
πεντεκαιεικοσάσημος – ◡ – – ◡ – | – ◡ – – ◡ – – ◡ –.

Wir haben S. 122. 123 gesehen, dass ein jeder fünftheiliger πούς in zwei Abschnitte zerlegt wurde, welche sich in ihrer Morenzahl wie 2:3 verhielten, oder mit andern Worten in zwei Abschnitte, wovon der eine das Anderthalbfache des andern war. Hierdurch zerfiel der Fuss in einen zweitheiligen oder isorrhythmischen und einen dreitheiligen oder diplasischen Abschnitt.

πάλιν ποιῶ τὸν αὐτὸν ἐκ τετρασήμου καὶ ἑξασήμου· συνέστη λόγος ῥυθμικὸς ἡμιόλιος. Der hiermit bezeichnete πούς ist nun kein anderer, als eben der Päon epibatos nach der von uns gegebenen, aus Aristides Worten sicher hervorgehenden Erklärung:

10
– – | – – –.
4 6

Der zweitheilige hat, wie der selbstständige zweitheilige Tact, 2 χρόνοι: 1 ἄρσις und 1 θέσις; auf den dreitheiligen Abschnitt dagegen kommen nicht, wie bei dem selbstständigen dreitheiligen Tacte, drei σημεῖα, sondern nur zwei: ein Niederschlag und ein Aufschlag, indem der Niederschlag zwei Einzeltacte begreift. Der stärkste Ictus oder der Hauptictus des ganzen πούς kommt (wie beim Päon epibatus) auf die längere 2 Einzeltacte in sich begreifende θέσις; die andere nur einen Einzeltact umfassende θέσις hat den zweitstärksten Ictus. Ueber das weitere Ictusverhältnis ergibt sich folgendes. Die beiden zur längeren θέσις gehörenden Einzeltacte können nicht gleich stark betont sein, so wenig wie die beiden zur θέσις einer Tetrapodie oder zur θέσις des Trimeters gehörenden Einzeltacte. In der Verbindung

θέσ. ἄ.
– ◡ – ◡ – ◡

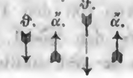
(von den beiden vorausgehenden Einzelfüssen der Pentapodie sehen wir ab) muss der erste Einzelfuss den stärksten Ictus haben, der zweite einen schwächern als der erste, aber einen stärkern als der dritte, denn er gehört mit zur θέσις; der dritte aber ist ἄρσις, also:

– ◡ – ◡ – ◡.
θέσ. α.

Der letzte als ἄρσις hat ferner einen schwächeren Ictus als der anlautende Einzelfuss der ganzen Pentapodie, denn dieser ist θέσις, daher ist das Ictusverhältnis der ganzen Pentapodie folgendes:

– ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡.

Das sind die 4 χρόνοι der fünftheiligen oder hemiolischen Tacte. Auf zwei von diesen fünf Theilen kommt ein einziges σημεῖον, während die drei übrigen Theile je ihr besonderes σημεῖον haben. Was mochte nun die Alten zu dieser eigenthümlichen Tactirmethode bewegen? Weshalb nicht 5 Bewegungen mit der Hand, sondern nur 4: drei kürzere und eine längere?



Dies liegt in der eigenthümlichen Natur der vorliegenden Tactart. Die Zahlen 2 und 3, welche die Eintheilung der zwei- und dreitheiligen Tacte bedingen, liegen dem menschlichen Gefühle viel näher als die Zahl 5, und das ist eben auch der Grund, weshalb der fünftheilige Tact schon bei den Alten viel seltener war, als die übrigen, und weshalb er endlich bei den Neueren so gut wie gar nicht vorkommt. Das ist der Grund, weshalb es noch jetzt Manche nicht begreifen wollen, dass die Alten einen fünfzeitigen Päon gehabt haben. Aber die Alten hatten diese fünftheiligen Tacte, das steht über allem Zweifel fest, und sie erreichten durch ihre Anwendung die ethische Wirkung, welche Aristides p. 64, 2. 24 beschreibt. Und gleichwohl kann es nicht anders sein, dass es auch den Alten schwieriger war, einen fünftheiligen Tact, als einen zwei- oder dreitheiligen einzuhalten, sowohl für die Singenden als den ἡγεμών. Es war eben nur eine Erleichterung des Tactirens, wenn der ἡγεμὼν die fünf Bewegungen auf vier zurückführte, und an der Stelle der Fünfzahl die Vierzahl setzte, die, um mit den Alten zu reden, weniger δυσπερίληπτος τῇ αἰσθήσει ist. Die 4 Bewegungen waren zwar ihrer Dauer nach nicht gleich, sondern die eine war doppelt so lang als jede der drei anderen, aber die Festhaltung dieses Unterschiedes war immer noch leichter, als die Anwendung von 5 Semeia, und vor Allem hatten die Singenden nun an dem längeren Niederschlage ein bequemes Zeichen um zu erkennen, auf welchen Theil des Tactes der Hauptictus zu legen war. Wären die fünftheiligen Tacte der alten Rhythmik auch in der modernen im Gebrauch, es würde sich ohne Zweifel auch bei uns ein der alten Praxis ähnliches Tactirverfahren geltend gemacht haben.

Wir müssen indes darauf aufmerksam machen, dass wir in Beziehung auf die Reihenfolge der χρόνοι in dem Bisherigen überall von einem ganz bestimmten Falle, dem Päon epibatos, ausgegangen sind, dessen χρόνοι wir auf die übrigen grösseren hemiolischen Tacte oder Pentapodieen übertragen haben. Aber wie für den zwei- und dreitheiligen Tact, so muss auch für den fünftheiligen oder hemiolischen eine διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν statuirt werden, zufolge deren von den 4 χρόνοι des Tactes bald der eine, bald der andere den Anlaut bilden kann. Im Allgemeinen gibt es für jeden so viel antithetische Formen, als er

χρόνοι enthält; so gab es für den zweitheiligen isorrhythmischen oder geraden Tact 2, für den dreitheiligen diplasischen Tact 3 Formen, und so muss es für den aus 4 χρόνοι bestehenden hemiolischen Tact 4 antithetische Formen geben. Wir gehen hierbei von der Form des Päon epibatos aus: schwächere θέσις, ἄρσις, stärkere θέσις, ἄρσις; ohne die hiermit angegebene innere Reihenfolge der χρόνοι zu verändern, setzen wir einen jeden χρόνος als Tactanfang. Um die Ordnung leichter zu übersehen, wollen wir für jede antithetische Form 2 Tacte aufeinander folgen lassen.

a. θ. ᾰ. θ. ᾰ. || θ. ᾰ. θ. ᾰ.
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ || – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

b. ᾰ. θ. ᾰ. θ. || ᾰ. θ. ᾰ. θ.
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ || – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

c. θ. ᾰ. θ. ᾰ. || θ. ᾰ. θ. ᾰ.
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ || – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ [2])

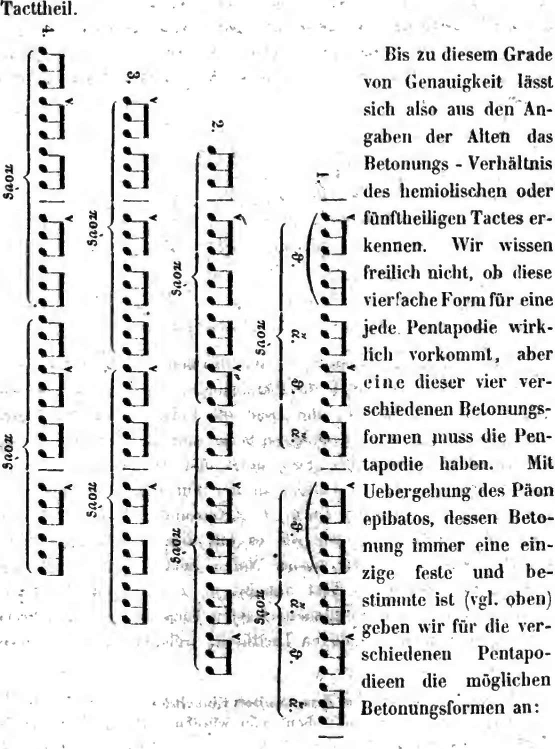
d. ᾰ. θ. ᾰ. θ. || ᾰ. θ. ᾰ. θ.
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ || – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑.

Wir sehen, die Form *c.* ist die mit dem stärksten Ictus beginnende Form und somit die Primärform; die drei übrigen beginnen mit dem Auftact, und zwar die Form *b.* mit der ἄρσις, die Form *a.* mit der schwächeren θέσις und ἄρσις; in der Form *d.* ist vor die schwächere θέσις noch eine weitere ἄρσις getreten — also der Auftact enthält in der Form *b.* 1 Chronos, in der Form *a.* 2, in der Form *d.* 3 Chronoi. Wollen wir die antithetischen Formen, wie wir es bei dem diplasischen Tacte gethan, auch hier durch unsere Noten ausdrücken, so müssen wir einen fünftheiligen Tact annehmen (z. B. einen $^{15}/_{8}$-Tact, d. h. fünf zu Einem zusammengesetzten Tacte vereinte 3 Achtel) und in demselben demjenigen Tacttheile, welcher die schwächere

---

2) Eine Form, die mit dem zweiten Einzeltacte der stärksten θέσις beginnt, kann es nicht geben; hier würden nämlich die Bestandtheile der stärksten θέσις von einander getrennt werden, der zweite würde den Anlaut, der erste den Auslaut des Tactes bilden, die θέσις würde also in 2 χρόνοι zertheilt werden und mithin der ganze πούς nicht 4, sondern 5 χρόνοι enthalten, was nicht möglich ist.

θέσις ist und als solche eine stärkere Intension hat als die vorhergehende ἄρσις, das Marcato-Zeichen geben; damit es aber nicht den Anschein hat, als ob dieser Tacttheil der stärkste sein sollte, setzen wir dasselbe Zeichen auch über den als stärkste θέσις stehenden, unmittelbar auf den Tactstrich folgenden Tacttheil.



Bis zu diesem Grade von Genauigkeit lässt sich also aus den Angaben der Alten das Betonungs-Verhältnis des hemiolischen oder fünftheiligen Tactes erkennen. Wir wissen freilich nicht, ob diese vierfache Form für eine jede Pentapodie wirklich vorkommt, aber eine dieser vier verschiedenen Betonungsformen muss die Pentapodie haben. Mit Uebergehung des Päon epibatos, dessen Betonung immer eine einzige feste und bestimmte ist (vgl. oben) geben wir für die verschiedenen Pentapodieen die möglichen Betonungsformen an:

ποὺς πεντεκαιδεκάσημος
(trochäische oder jambische Pentapodie).

1. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑   ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
2. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑   ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
3. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑   ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
4. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑   ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

πους εἰκοσάσημος
(daktylische oder anapästische Pentapodie).

1. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑   ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
2. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑   ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
3. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑   ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
4. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑   ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

πους πεντεκαιεικοσάσημος
(päonische Pentapodie).

1. – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –   – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –
2. – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –   – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –
3. – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –   – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –
4. – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –   – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –

Nach welcher Betonungsform nun ein bestimmter uns vorliegender pentapodischer Vers gesprochen oder vielmehr gesungen wurde, ist uns unbekannt. Wir geben den meisten Pentapodieen gewöhnlich die Betonungsform Nr. 2, in welcher Ein Chronos als Auftact steht, wie man leicht merken kann, wenn man genau darauf achtet, wie solche Verse recitirt werden. So z. B. der fünffüssige Sapphische Vers, welcher ebenso wie der fünffüssige Alcäische Vers und der fünffüssige Phaläceus ein einheitliches rhythmisches Ganzes bildet. Ich weiss zwar wohl, dass manche den Vers in eine dipodische und tripodische Reihe zertrennen wollen, und zwar deshalb, weil an zweiter Stelle auch ein Spondeus stehen kann; aber dies ist ebenso willkührlich, als wenn man den jambischen Trimeter oder den trochäischen Tetrameter wegen der hier vorkommenden Spondeen in dipodische Reihen zerfällt, worüber man S. 189 vergleiche. Wir betonen den Sapphischen Vers:

Φαίνεταί μοι κῆνος ἴσος θέοισιν || ἔμμεν ὤνηρ, ὅστις | ἐνάντιός τοι,

den Phaläceus:

Ἐν μύρτου κλαδὶ τὸ ξίφος φορήσω, || ὥσπερ Ἁρμόδιος κ' Ἀριστογείτων,

den Alcäischen Vers:

Ἀσυνέτημι τῶν ἀνέμων στάσιν, || τὸ μὲν γὰρ ἔνθεν κῦμα κυλίνδεται.

Die zweite (leichtere) θέσις begreift überall den Schlussfuss; wir legen beim Sapphischen und Phaläceischen Verse auf diesen Schlussfuss allgemein eine stärkere Intention der Stimme, als auf den vorhergehenden Fuss (die ἄρσις); weniger allgemein ist dies beim Alcäischen Verse, von dem G. Hermann sogar behauptet, dass die zwei letzten Sylben eine daktylische Thesis seien, aber gewiss mit Unrecht. Ist nun die genannte Accentuation auch die richtige, das heisst die antike? Ist es namentlich richtig, auf den zweiten Fuss den stärksten Ictus zu legen? Das scheint so, wenigstens bei dem Sapphischen und Alcäischen Verse; denn es spricht dafür die Analogie des jambischen Trimeters, von welchem die Alten ausdrücklich überliefern, dass nicht auf den ersten, sondern auf den zweiten Fuss der Ictus fällt, also auf die θέσις desjenigen Einzelfusses, auf welche eine lange ἄρσις folgt oder folgen kann. Auch im Sapphischen und Alcäischen Verse betonen wir die lange Sylbe am stärksten, auf welche eine *syllaba anceps* (bei den Römern stets eine Länge) folgt; die lange ἄρσις (des Einzelfusses) ist hier wie überall eben durch den unmittelbar vorausgehenden stärkeren Ictus bedingt, sie dient dazu, dass die Stimme auf ihr von der vorausgehenden starken Intention ausruhen kann.

§. 13. Uebersicht der Chronoi nach ihrem Megethos.

Nachdem wir nun die Tacte der drei Rhythmengeschlechter nach ihren Chronoi betrachtet haben, wollen wir noch einmal die sämmtlichen in der antiken Rhythmik vorkommenden Chronoi oder Tacttheile überblicken. Es sind im Ganzen

neun; ihr Megethos reicht vom einzeitigen bis zum zehnzeitigen.

Χρόνοι ῥυθμικοὶ oder *ποδικοί.*

Chronoi der Monopodieen	*μονόσημος*	⏑	
Chronoi der Monopodieen	*δίσημος*	⏑⏑	
Chronoi der Monopodieen; Chronoi der Di- u. Tripodieen	*τρίσημος*	– ⏑, ⏑ –	leichtere Chronoi der Pentapodieen
Chronoi der Monopodieen; Chronoi der Di- u. Tripodieen	*τετράσημος*	– ⏑⏑, ⏑⏑ –	leichtere Chronoi der Pentapodieen
Chronoi der Di- u. Tripodieen	*πεντάσημ.*	–́ ⏑ –, – ⏑ –́	leichtere Chronoi der Pentapodieen
Chronoi der Di- u. Tripodieen	*ἑξάσημ. διπλ.*	– – ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ – –	
Chronoi der Tetrapodieen	*ἑξάσημος ἴσος*	– ⏑ – ⏑, ⏑ – ⏑ –	Chron. d. Hexap.; schwere Chron. d. Pentapodieen.
Chronoi der Tetrapodieen	*ὀκτάσημος*	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	schwere Chron. d. Pentapodieen.
	δεκάσημος	– ⏑ – – – ⏑ –	schwere Chron. d. Pentapodieen.

Die ersten vier vom *μονόσημος* bis *τετράσημος* kommen als *χρόνοι* der Monopodieen vor, der *χρόνος μονόσημος* als *ἄρσις* des *πούς τρίσημος*, der *χρόνος δίσημος* als *θέσις* des *πούς τρίσημος*, als *θέσις* oder *ἄρσις* des *πούς τετράσημος*, als *θέσις* des mit dem Auftact anlautenden und als *ἄρσις* des mit dem Niedertact anlautenden *πούς πεντάσημος* (*παίων διάγυιος*) und als *ἄρσις* des *πούς ἑξάσημος* (Jonicus). Der *χρόνος τρίσημος* als *θέσις* des mit dem Niedertact anlautenden und als *ἄρσις* des mit dem Auftact anlautenden *πούς πεντάσημος*, der *χρόνος τετράσημος* als *θέσις* des *πούς ἑξάσημος*.

Die vier *χρόνοι* vom *τρίσημος* bis zum *ἑξάσημος διπλάσιος* sind die Chronoi der Dipodieen und Tripodieen und kommen sowohl als *ἄρσεις* wie als *θέσεις* vor.

Der *χρόνος ἑξάσημος ἴσος* und *ὀκτάσημος* sind die Chronoi der (trochäischen, jambischen, daktylischen, anapästischen) Tetrapodieen und der erstere von beiden bildet die Chronoi der (jambischen und trochäischen) Hexapodieen oder Trimeter.

Es bleiben noch übrig die Chronoi der Pentapodieen. Hierbei muss man sich erinnern, dass von den vier Chronoi, woraus sie bestehen, der schwerste (die grössere *θέσις*) doppelt so gross ist, als die 3 übrigen leichteren Chronoi. Als leichtere Chronoi erscheinen der *τρίσημος*, *τετράσημος* und *πεντάσημος*, als schwerste Chronoi der *ἑξάσημος ἴσος*, *ὀκτάσημος* und

δεκάσημος. Der *χρόνος δεκάσημος* ist also von allen der seltenste, er kommt bloss vor in der päonischen Pentapodie.

Der Nachweis für die Richtigkeit der von uns aufgestellten Scala der Chronoi ergibt sich aus dem Vorausgehenden von selber. Aristoxenus hatte vom Megethos der Chronoi an der Stelle seiner Stoicheia geredet, wo er den Nachweis gab, dass aus mehr als vier Chronoi kein Tact bestehen konnte. Diese Stelle, auf welche er p. 33, 16 verweist, ist nicht mehr erhalten, aber es finden sich gelegentliche Hindeutungen auf das Megethos der Chronoi. So sagt er in der Schrift *περὶ χρόνου πρώτου* p. 39, 14: *ἄπειροι ἔσονται οἱ πρῶτοι . . . τὸ αὐτὸ δὲ συμβήσεται καὶ περὶ τοὺς δισήμους καὶ τρισήμους καὶ τετρασήμους καὶ τοὺς λοιποὺς τῶν ῥυθμικῶν χρόνων*. Ebenso heisst es bei Quintil. inst. 9, 4, 51: *Tempora animo metiuntur et pedum et digitorum ictu intervalla signant quibusdam notis* (= *σημείοις*) *atque aestimant, quot breves illud spatium habeat: inde τετράσημοι, πεντάσημοι, deinceps longiores sunt percussiones (nam σημεῖον tempus est unum)*[1]. Also soviel wissen wir aus den Alten, dass die *χρόνοι ῥυθμικοὶ* mindestens bis zum *ἑξάσημος* oder nach Quintilian bis zum *ὀκτάσημος* gehn (denn *longiores* als der *πεντάσημος* ist der *ἑξάσημος* und *ὀκτάσημος* — einen *ἑπτάσημος* gibt es nicht).

Wie vereint sich nun hiermit die Stelle des Aristides p. 49, 17 über die Grösse der *ῥυθμικοὶ χρόνοι*? Hier heisst es nämlich nach Erörterung des nicht weiter zu zertheilenden *χρόνος πρῶτος*: „*Σύνθετος χρόνος* ist diejenige Zeitgrösse, welche zertheilt werden kann (nämlich in *χρόνοι πρῶτοι*). Von den *σύνθετοι* ist der eine das 2fache, ein anderer das 3fache, ein dritter endlich das 4fache des *χρόνος πρῶτος*. Denn bis zur Zahl 4 geht der *ῥυθμικὸς χρόνος* und steht in einer schönen Analogie zu der sich in Intervallen bewegenden Stimme." Man könnte denken, dass vor den Worten *μέχρι γὰρ τετράδος προῆλθεν ὁ ῥυθμικὸς χρόνος* eine Lücke anzunehmen sei, in der von der Zahl der *χρόνοι ποδικοὶ* die Rede gewesen sei: diese Stelle entspräche der Partie Aristoxen. p. 33, 1, die ebenfalls auf das Kapitel von den *χρόνοι σύνθετοι* folgt und in der es ebenfalls heisst, der Tact könne höchstens 4 *χρόνοι ῥυθμικοὶ* enthalten.

1) Dieser Zusatz ist eine Worterklärung zu *τετράσημοι, πεντάσημοι*.

Dann wäre *τετρὰς* von den 4 *χρόνοι ῥυθμικοὶ* des Tactes zu verstehen: mehr als 4 *χρόνοι* enthält er nicht, analog dem Ganzton-Intervalle, welches 4 *διέσεις* oder Viertelstöne enthält. Nehmen wir jene Lücke an, so ist Alles in schönster Ordnung, Aristides sagt nichts Ungehöriges, Alles stimmt mit dem, was wir bereits aus Aristoxenus wissen.

Aber wie, wenn keine Lücke vorhanden wäre? Dann besteht allerdings eine gar grosse Differenz zwischen Aristides Angabe und den Sätzen, die wir aus Aristoxenus und sonst kennen gelernt haben. Aristoxenus sagt wie Aristides: der *χρόνος πρῶτος* ist derjenige, welcher nicht weiter zertheilt werden kann; dann fährt er fort, der *χρόνος*, welcher 2 *πρῶτοι* enthält, heisst *δίσημος*, der welcher 3 *πρῶτοι* enthält *τρίσημος*, der welcher 4 *πρῶτοι* enthält *τετράσημος*, und in derselben Weise werden auch die übrigen *μεγέθη* genannt. Die Hinweisung auf das Vorhandensein der *λοιπῶν μεγεθῶν* zeigt, dass es nach seiner Ansicht mindestens noch zwei Zeitgrössen jener Art, also etwa einen *χρόνος πεντάσημος* und *ἑξάσημος* geben muss, denn sonst hätte er nicht von *λοιπὰ* sprechen können. Nun sagt zwar Aristoxenus nicht ausdrücklich, dass der nicht zu zerfällende *χρόνος πρῶτος* ein *ἀσύνθετος* und die aus ihm zusammengesetzten *χρόνοι σύνθετοι* sind, aber dass er sie dafür ansieht und ihnen diese Namen zugesteht, geht aus dem folgenden Kapitel p. 31, 25 hervor, welches mit den Worten beginnt: *λέγομεν δέ τινα καὶ ἀσύνθετον χρόνον πρὸς τὴν τῆς ῥυθμοποιίας χρῆσιν ἀναφέροντες*, und welches die Bedeutung von *ἀσύνθετοι* und *σύνθετοι χρόνοι* im Sinne der *χρῆσις ῥυθμοποιίας* bespricht (cf. §. 25). Die Partikel *καὶ* würde in jener Stelle keinen Sinn haben, wenn Aristoxenus es nicht als selbstverständlich annähme, dass der *χρόνος πρῶτος* ein *ἀσύνθετος*, der *δίσημος*, *τρίσημος* u. s. w. ein *σύνθετος* sei. — Nach Aristoxenus also gibt es ausser dem *δίσημος*, *τρίσημος*, *τετράσημος* noch grössere *σύνθετοι* (*ἐπὶ τῶν λοιπῶν μεγεθῶν*). Aber Aristides? Er zählt 3 *σύνθετοι*, den *δίσημος*, *τρίσημος* und *τετράσημος* auf und setzt hinzu: denn bis zur *τετρὰς* geht der *ῥυθμικὸς χρόνος*. Das soll doch heissen: weiter als bis zum *τετράσημος* geht die Zahl der *σύνθετοι* nicht. Das ist eine entschiedene Differenz mit Aristoxenus, der ausdrücklich noch von grösseren *σύνθετοι* redet.

Was soll ferner bedeuten *μέχρι γὰρ τετράδος προῆλθεν ὁ ῥυθμικὸς χρόνος*? Wir wollen annehmen, dass es von der Zahl 4 zu verstehen sei, als der höchsten Summe der *χρόνοι ῥυθμικοί*, aus denen nach Aristoxenus der *πούς* besteht. Aber wie erklärt sich dann das *γάρ*? Der *χρόνος σύνθετος* umfasst höchstens 4 *χρόνοι πρῶτοι*, weil der Tact höchstens 4 *χρόνοι ῥυθμικοὶ* enthalten kann? Das ist ja ganz und gar kein Grund. Und so müssen wir uns nach einer andern Erklärung von *τετρὰς* umsehen. Auf p. 61 redet Aristides ohne vorhergehende Definition von einer *δεκάς*, *δυάς*, *ὀκτὰς* u. s. w. und meint damit eine rhythmische Zeitgrösse von 10, 2, 8 *χρόνοι πρῶτοι*, wie er denn im folgenden ausdrücklich dafür die Worte *δεκάσημος*, *δίσημος*, *ὀκτάσημος* gebraucht. Hiernach ist auch in der in Frage stehenden Stelle *τετρὰς* als eine Zeitgrösse von 4 *χρόνοι πρῶτοι* zu fassen, und der ganze Satz bedeutet alsdann: „Von den *χρόνοι σύνθετοι* ist der eine das 2fache, der andere das 3fache, der dritte das 4fache des *χρόνος πρῶτος*, denn der *χρόνος ῥυθμικὸς* hat sich bis zu einer Grösse von 4 *χρόνοι πρῶτοι* entwickelt.“ Hier ist allerdings ein Causalzusammenhang. Aristides fasst den *χρόνος πρῶτος* sowohl wie die 3 *σύνθετοι*, den *δίσημος*, *τρίσημος* und *τετράσημος* als *χρόνοι ῥυθμικοί*: „es geht der *σύνθετος* bis zum *τετράσημος*, denn soweit geht der höchste Umfang des *χρόνος ῥυθμικός*“. Dass Aristides bei dem *χρόνος πρῶτος* und den *χρόνοι σύνθετοι* an die *χρόνοι ῥυθμικοὶ* denkt, kann grade nicht befremden; ähnlich macht es auch Aristoxenus *περὶ χρόνου πρώτου* p. 40, 7, wo es heisst: „wegen der *ἀγωγή* (des Tempo) sind die *χρόνοι πρῶτοι* ihrem Megethos nach unbestimmt, und dasselbe ist der Fall auch bei den *δίσημοι*, *τρίσημοι*, *τετράσημοι*, *πεντάσημοι* und den übrigen *χρόνοι ῥυθμικοί*“.

Aber nunmehr ergibt sich eine schwer auszugleichende Differenz. Nach Aristides gibt es 4 dem Megethos nach verschiedene *χρόνοι ῥυθμικοί*, einen *μονόσημος*, *δίσημος*, *τρίσημος* und *τετράσημος*, grössere nicht. Aber wir wissen ja, dass es auch *πεντάσημοι*, *ἑξάσημοι*, *ὀκτάσημοι*, *δεκάσημοι* gibt. Die drei letzteren werden zwar nicht ausdrücklich erwähnt, aber es wird entschieden auf sie hingedeutet. Quintilian instit. 9, 4, 51 sagt, nachdem er die *χρόνοι* oder *percussiones πεντάσημοι* aufgeführt hat, es gäbe noch längere *χρόνοι*, muss also mindestens noch 2,

die *ἑξάσημοι* und *ὀκτάσημοι* im Auge haben. Wir können diesen Widerspruch nur so erklären, dass wir annehmen, Aristides denkt bei seinen bis zur Vierzeitigkeit gehenden 4 *χρόνοι ῥυθμικοὶ* bloss an die *χρόνοι* der *πόδες ἐλάχιστοι* der 4 von ihm statuirten Rhythmengeschlechter, des *γένος ἴσον, διπλάσιον, ἡμιόλιον* und *ἐπίτριτον* (cf. Aristid. p. 52, 3 und oben S. 110). In dem *πούς ἐλάχιστος ἴσος*, dem Pyrrhichius (s. S. 121) ist sowohl die *ἄρσις* wie die *θέσις* ein *χρόνος ῥυθμικὸς μονόσημος* oder *πρῶτος*, — in dem *πούς ἐλάχιστος διπλάσιος* (Jambus, Trochäus) ist die *ἄρσις* ein *χρόνος μονόσημος*, die *θέσις* ein *δίσημος* —, in dem *πούς ἐλάχιστος ἡμιόλιος* (Päon) ist die *ἄρσις* ein *δίσημος*, die *θέσις* ein *τρίσημος* —, in dem *πούς ἐλάχιστος ἐπίτριτος* endlich ist der eine *χρόνος ῥυθμικὸς* ein *τρίσημος*, der andere ein *τετράσημος* (cf. p. 61, 28 *μερίζω τὴν ἑπτάδα εἰς τρία καὶ τέσσαρα καὶ σώζεται λόγος ἐπίτριτος*). Die Hinweisung auf die Analogie mit der *διαστηματικὴ φωνὴ* bezieht sich auf die einfachen harmonischen Intervalle des *ὁμόφωνον* 1 : 1, des *διὰ πασῶν* 1 : 2, des *διὰ πέντε* 2 : 3 und des *διὰ τεσσάρων* 3 : 4.

So lässt sich die Stelle erklären, aber wir sehen dann allerdings, dass es mit der rhythmischen Kenntnis des Aristides sehr schlecht steht. Er sagt später ausdrücklich, dass es ausser den *πόδες ἐλάχιστοι* der vier Rhythmengeschlechter auch noch viel grössere *πόδες* gäbe, sogar einen *ἴσος ἑκκαιδεκάσημος*, einen *διπλάσιος ὀκτωκαιδεκάσημος*, einen *ἡμιόλιος πεντεκαιεικοσάσημος*, einen *ἐπίτριτος τεσσαρεσκαιδεκάσημος*. Umfassen auch in diesen ausgedehnten Tacten die *χρόνοι* nicht mehr als höchstens vier *χρόνοι πρῶτοι*? Wir sehen, dass Aristides die wichtige Lehre von der Eintheilung der grösseren Tacte in 2, 3, 4 *χρόνοι* entweder nicht kennt, oder, was nicht viel besser ist, dass ihm bei der vorliegenden Stelle diese Lehre nicht in den Sinn kommt. Aristides ist ein gedankenloser Compilator, der selber nicht viel mehr von der Rhythmik versteht, als sein Uebersetzer Martianus Capella. Auch bei der in Rede stehenden Stelle hat er sein Original leichtsinnig excerpirt. Später vergisst er selber wieder, was er dort gesagt hat, denn während er dort den *τετράσημος* den grössten *χρόνος ῥυθμικὸς* nennt, spricht er p. 56, 10 freilich auch hier wieder ungenau genug, von einem *χρόνος ῥυθμικὸς ὀκτάσημος* (der *θέσις* des *τροχαῖος σημαντὸς* und *ὄρθιος*).

Sechstes Kapitel.

Die Semasie (Percussion) einzelner Metra.

§. 14.

Wir haben in dem Bisherigen einmal die Gliederung derjenigen unter den antiken Tacten kennen gelernt, welche die Modernen als die einfachen, unzusammengesetzten Tacte bezeichnen, oder, was dasselbe ist, die rhythmische Gliederung der *πόδες* im Sinne der Metriker. Und weiter haben wir gesehen, dass von den aufeinander folgenden unzusammengesetzten Tacten zwei oder drei oder vier oder fünf oder sechs zu einer höheren rhythmischen Einheit verbunden werden, dergestalt, dass zwar der Einzeltact seine rhythmische Gliederung, das Ictusverhältnis seiner einzelnen Zeitmomente zu einander behält, aber dass von den verbundenen Tacten einer den stärksten Ictus hat, und dass das Ictusverhältnis der übrigen Tacte hiernach in bestimmter Weise regulirt ist. Nach der Auffassung der Alten sind die Einzeltacte nun keine *πόδες* mehr, sondern nur *χρόνοι ποδός*, die ganze Gruppe ist jetzt ein einheitlicher *πούς* geworden. Wir fanden ferner, dass die Möglichkeit der Verbindung für die verschiedenen Einzeltacte verschieden ist; es können zwei, drei, vier, fünf, sechs *τρίσημοι* (Jamben, Trochäen), zwei, drei, vier, fünf (aber nicht sechs) *τετράσημοι* (Daktylen oder Anapästen), zwei, drei, fünf (aber nicht vier) *πεντάσημοι* (Päonen), zwei oder drei (aber nicht mehr) *ἑξάσημοι* (Jonici) zu einem einheitlichen *πούς* verbunden werden; längere Einzeltacte, wie der Päon epibatus, bildeten stets für sich schon einen selbständigen *πούς*. Und endlich erkannten wir: alle Verbindungen von zwei oder vier Einzeltacten wurden *πόδες ἴσοι* genannt und enthielten zwei in der Zeitdauer gleiche *χρόνοι*, die durch zwei *σημεῖα* bezeichnet wurden. Alle Verbindungen von drei oder sechs Einzeltacten hiessen *πόδες διπλάσιοι*; sie enthielten drei gleiche *χρόνοι* oder 3 *σημεῖα*. Die Verbindungen von 5 Tacten endlich hiessen *πόδες ἡμιόλιοι*; man zerlegte sie nicht in 5, sondern in

4 *χρόνοι*, von denen 3 einander gleich, einer aber doppelt so gross war als die übrigen.

Die *σημεῖα*, mit welchen die *χρόνοι* beim Tactiren bezeichnet werden, hiessen bei den Römern *percussiones*. Fab. Quintilian 9, 4, 51 sagt von den Rhythmikern: *Tempora etiam animo metiuntur, et pedum et digitorum ictu intervalla signant quibusdam notis, atque aestimant, quot breves illud spatium habeat. Inde τετράσημοι, πεντάσημοι, deinceps longiores fiunt percussiones*. Das heisst: man bezeichnet die Tacttheile (*tempora* = *χρόνοι*) durch bestimmte Zeichen (*notis* = *σημείοις*) vermittelst des Ictus der Füsse und Finger (also z. B. durch Auf- uud Niederschlag), und zählt, wie viele *χρόνοι πρῶτοι* ein solcher Tacttheil hat; so entstehen *percussiones τετράσημοι, πεντάσημοι* und noch längere *percussiones* (nämlich noch *ἑξάσημοι, ὀκτάσημοι* und *δεκάσημοι*, wie die Tabelle §. 13 zeigt). Mar. Vict. 2486 *in percussione metrica pedis pulsus ponitur tolliturque*. So gebraucht auch Cicero de oratore 3 §. 182 und Orat. §. 198 das Wort *percussio* für das griechische *σημεῖον*. Aehnlich Mar. Victorinus 2521: *Est autem percussio cuiuslibet metri in pedes divisio* (= *σημασία*).

Die Metriker haben uns nun über die *percussio* der hauptsächlichsten Metra dankenswerthe Notizen mitgetheilt. Das Zerlegen in die *σημεῖα* heisst bei ihnen *percutere* Mar. Victor. 2521, *percussionem moderare* Caesius Bassus ap. Rufin. 2707, *ferire* Mar. Victor. 2530, Atil. Fortun. 2691, Juba ap. Priscian. 1321, Asmonius ibid., Caesius Bassus ap. Rufin. 2707, *caedere* Mar. Vict. 2521; schol. Hephaest. 35 *τρίσημος . . . ἑξάσημος . . . σημασίαι δὲ οἱ χρόνοι παρὰ τοῖς μετρικοῖς καλοῦνται*. Es kommt nämlich auf jedes *σημεῖον* ein *ictus percussionis* (Asmonius l. l.), das heisst ein Schlag des Fingers oder des Fusses, sowohl auf die *ἄρσις* wie auf die *θέσις*, Diomed. 471: *ictibus duobus ἄρσις et θέσις perquirenda est*, Terent. Maur. v. 1343: *(pes) ictibus fit duobus*. Je nachdem die *σημεῖα ποδὸς* aus Einzeltacten oder Dipodieen bestehen, sagt man *metrum* oder *versus percutitur, feritur, caeditur per singulos pedes* oder *per dipodiam, per coniugationem* oder auch *scanditur singulis pedibus* oder *per syzygiam* Mar. Victor. 2521 (vgl. Servius Cent. 1817 *metrum scansionum diversitate caeditur*). Die Griechen sagen *βαίνεται κατὰ μονοποδίαν*

κατὰ διποδίαν schol. Heph. 47, oder auch transitiv *ἡμᾶς βῆναι κατὰ διποδίαν* schol. Heph. l. l.; *δοχμιακά, ἐάν τις αὐτὰ ὀκτασήμως βαίνῃ . . . βαίνονται δὲ οἱ ῥυθμοὶ* schol. vet. Sept. 128; *κατὰ μονοποδίαν βαίνεται ταῦτα τὰ μέτρα* schol. Heph. 35. Hiernach wird an Stelle von *χρόνος* oder *σημεῖον* auch *βάσις* gesetzt schol. Hephaest. 40. Wenn von einem Metrum gesagt wird *ter* oder *quater feritur*, so heisst dies, es hat 3 oder 4 *percussiones* oder *σημεῖα* oder *χρόνοι ῥυθμικοί*.

Wir untersuchen nunmehr, gestützt auf die Lehren der Rhythmiker, die bei den Metrikern über die *percussio* einzelner Verse vorkommenden Angaben.

§. 15. Der jambische Trimeter.

Vom jambischen Trimeter heisst es: *ter feritur* Asmonius ap. Priscian. 1324, — *tribus percussionibus per dipodias caeditur* Mar. Victor. p. 2524; *iugatis per dipodiam binis pedibus ter feritur* Mar. Victor. 2570; *feritur combinatis pedibus ter* Diomed. 503; *a numero percussionum trimetrum Graeci dixerunt* Mar. Victor. 2572. Auf die hier verbundenen 6 Jamben kommen also 3 *percussiones* oder *σημεῖα* oder *χρόνοι ποδικοί*. Wir wissen nun aus den Lehren der Rhythmiker, dass 3 *χρόνοι* (*σημεῖα, percussiones*) zusammen einen *πούς διπλάσιος* bilden; wir wissen ferner, dass der *πούς διπλάσιος* bis zum *μέγεθος ὀκτωκαιδεκάσημον* geht (also bis zum Umfange des 18zeitigen Trimeters). Hieraus ergibt sich, dass der Trimeter einen einzigen *πούς* ausmacht, einen *πούς ὀκτωκαιδεκάσημος διπλάσιος*, und dass alle sechs jambischen Einzeltacte einem einzigen Hauptictus unterworfen sind. Eine jede der drei Dipodieen des Trimeter ist ein *χρόνος ποδός*, die eine eine *θέσις* mit dem stärksten Ictus, die andere kann sowohl als *θέσις* wie als *ἄρσις* aufgefasst werden, ihr Ictus hat eine mittlere Stärke, die dritte Dipodie ist *ἄρσις*, sie hat den schwächsten Ictus.

πούς

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

θέσ. *θ.* od. *ἄ.* *ἄρσ.*

3 *σημεῖα*, *percussiones*.

Nimmt man an, dass von den 3 Dipodieen eine jede ein selbstständiges rhythmisches Ganzes wäre, dann würden die sechs Füsse drei *πόδες ἴσοι* bilden; da ein jeder *πούς ἴσος* zwei *σημεῖα* oder *percussiones* hat, so müssten unter jener Annahme auf den ganzen Trimeter sechs *percussiones* kommen:

πούς πούς πούς

◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –

ϑ. ἄ. ϑ. ἄ. ϑ. ἄ.

Es ist uns nun aber ausdrücklich überliefert, der Vers habe nicht 6, sondern 3 *percussiones*, also bildet er nicht 3 selbstständige Tacte, sondern einen einzigen selbstständigen Tact, den wir als $^{18}/_{8}$-Tact zu bezeichnen hätten.

Nun fragt sich weiter, auf welche Sylbe eines jeden der 3 *σημεῖα* fällt denn der Ictus? Seit Bentley hat man ohne alles Bedenken den Ictus auf die erste Hälfte einer jeden Dipodie verlegt und demgemäss auch in den Ausgaben lateinischer Dichter an diese Stelle ein Accentzeichen gesetzt. Dies ist ein jahrhundertelanger Irrthum, der endlich ausgerottet werden muss. Der Ictus ruht nicht auf der ersten, sondern auf der zweiten Hälfte der Dipodie, das wissen wir von den Alten selber, die da wiederholt ausdrücklich sagen, dass sie so und nicht anders den Trimeter betonen. Lassen wir die Zeugnisse folgen.

Juba bei Priscian 1321: „Der Trimeter nimmt an der 2ten, 4ten und 6ten Stelle nur solche Füsse an, die mit der Kürze anfangen, *quia in his locis feriuntur per coniugationem pedes trimetrorum*“, weil an den genannten Stellen, der 2ten, 4ten und 6ten, die Füsse der Trimeter den Ictus haben. Die Handschriften lesen *quia in his locis feriuntur per coniugationem pedestrium metrorum.* Gegen unsere Emendation wird wohl keine Einsprache erhoben werden. Bisher also nahm man an, der Trimeter müsste an erster, dritter und fünfter Stelle betont werden. *Iuba, qui inter metricos auctoritatem primae eruditionis obtinuit, insistens Heliodori vestigiis, qui inter Graecos huiusce artis antistes aut primus aut solus est* — Juba also lehrt, wie wir sehen, das Gegentheil. Der Trimeter soll nach ihm an der zweiten, vierten und sechsten Stelle betont werden. So hat Juba, so hat der älteste uns bekannte Metriker Heliodor betont, der für die auf den Rhyth-

mus bezüglichen Notizen der lateinischen Metriker die Quelle ist (s. S. 12), so hat man in den Schulen und im Theater den Trimeter betont.

Caesius Bassus bei Rufin. 2707: „Da der Jambus auch Füsse des daktylischen Geschlechts annimmt, so hört er auf als ein jambischer Vers zu erscheinen, wenn man ihn nicht durch die Percussion in der Weise gliedert, dass man bei der Bezeichnung des Tactes durch den Fusstritt den Ictus auf den Jambus legt. Demgemäss nehmen jene Percussionsstellen keinen andern Fuss an, als den Jambus und den ihm gleichen Tribrachys.“ Bisher nahm man an, dass die Stellen, an denen auch der Spondeus stehen kann, den Ictus hätten. Die Alten selber überliefern also das Gegentheil: Die Stellen haben die Percussion, in denen nur der reine Jambus und der Tribrachys vorkommt.

Asmonius bei Priscian p. 1321: „Da der Trimeter 3 Ictus hat *(ter feritur)*, so ist es nothwendig, dass er die Verlängerung durch Irrationalität *(moram temporis adiecti)* an den Stellen zulässt, auf welche kein *ictus percussionis* kommt.“ Auch hier wird das Gegentheil der bisherigen Ansicht überliefert: die Stellen, an denen der Spondeus stehen kann, bekommen keinen Ictus. Dann setzt Asmonius weiter hinzu: „Im ersten, dritten und fünften Fuss hebt der Vers an (das heisst hier hat der Einzelfuss des Trimeters seinen καθηγούμενος χρόνος), im zweiten, vierten und sechsten hat er den Ictus.“ Deutlicher kann das nicht gesagt sein.

Terentius Maurus v. 2249: „Weil der Vers bloss an ungerader Stelle den Spondeus annimmt, so müssen wir den Jambus der zweiten Stelle anweisen (vgl. 2261 *et caeteris qui sunt secundo compares*) und müssen hierher beim Scandiren den gewohnten Ictus verlegen *(adsuetam moram = adsuetum ictum)*, welchen die *magistri artis* durch den Schall des Fingers oder durch den Tritt des Fusses zu unterscheiden pflegen.“ Also der Lehrer, der die Schüler in den Horazischen Metren unterwies und bis an die Epoden gekommen war

Ibis Liburnis inter alta navium

sagte seinen Schülern, dass sie die Sylben *bur*, *al*, *um* in

Libúrnis álta naviúm

stärker aussprechen sollten und, auf dass sie hierin nicht fehl-

ten, trat er bei diesen Sylben mit dem Fusse oder gab ein Zeichen mit der Hand. Da müssen wir uns doch belehren lassen.

Atilius Fortunatianus p. 2692: „In den anlautenden Stellen oder *sublationes*, welche ungleiche Stellen genannt werden, kommen alle 5 Füsse vor (Jambus, Spondeus u. s. w.), in den auslautenden Stellen oder *depositiones*, welche gleiche Stellen heissen, nur solche Füsse, die mit einer kurzen Sylbe anfangen.“ *Sublatio* und *depositio* ist hier im alten Sinne, nicht im spätern gebraucht. Die geraden Stellen sind die *θέσεις*, also die Ictusstellen, die ungeraden die *ἄρσεις*. Also auch die Worte des Atilius Fortunatianus bezeugen wiederum, wohin die Alten im Trimeter den Ictus verlegten. Wir machen indess darauf aufmerksam, dass hier *θέσεις* und *ἄρσεις* nicht im streng technischen Sinne, sondern von den Einzelfüssen des ganzen *πούς* gesagt ist.

Von anderen hierher zu zählenden Stellen ist Anonym. de mus. p. 71 §. 97 auf S. 138 besprochen; die Stellen über die *βάσις* s. §. 28.

In der That, es gibt in der gesammten Rhythmik und Metrik nicht einen einzigen Punkt, bei dem wir über die Art und Weise, wie die Alten ihre Verse lasen, so sorgfältig und genau unterrichtet sind, wie über die Recitation des Trimeters. Die Zeugnisse sind zahlreich genug. Auch Bentley im schediasma de metris Terentianis geht von Zeugnissen der Alten aus und lehrt ihnen folgend ganz richtig: *ictus percussio dicitur, quia tibicen dum rhythmum et tempus moderabatur, ter in trimetro, quater in tetrametro solum pede feriebat.* Aber um die weiteren Zeugnisse bekümmert sich Bentley nicht, und nachdem er in den auf jenen Satz folgenden Worten die bekannte Definition von *ἄρσις* und *θέσις* gegeben, fährt er fort: *Hos ictus sive ἄρσεις magno discentium commodo nos primi in hac editione per accentus acutos expressimus, tres in trimetris:*

poéta cum primum ánimum ad scribendum áppulit.

Warum er den Ictus auf den Anfang der Dipodieen setzt, darüber erklärt er sich mit keinem Worte. Doch lässt sich der Grund leicht einsehen. Bentley sucht nach Principien der Metrik, er findet sie in seinem eignen rhythmischen Gefühl, oder mit anderen Worten, in dem modernen Rhythmus oder der modernen Musik. Von diesem Standpunkte aus verlangt er Tact-

gleichheit für den Trimeter und sagt: *horum autem accentuum ductu, si vox in illis syllabis acuatur et par temporis mensura quae ditrochaei vel ἐπιτρίτου δευτέρου spatio semper finitur, inter singulos accentus servetur, versus universos eodem modo lector efferet quo olim ab actore in scena ad tibiam pronuntiabantur.* Von diesem Standpunkte aus wendet er die Theorie des Auftactes auf den jambischen Trimeter an und misst ihn nach trochäischen Dipodieen mit vorausgehendem schwachen Tacttheil. *Quare ego iam ab adolescentia . . . aliam mihi scansionis rationem institui, per διποδίαν scilicet τροχαϊκήν, hoc modo:*

po|éta dẹderit | quaé sunt adole|scéntium,

und da in der modernen Musik der auf den Auftact folgende starke Tacttheil den Ictus hat, so trägt er kein Bedenken, den Trimeter in der angegebenen Weise zu accentuiren. Dies letztere war freilich sehr übereilt, und es hat späterhin Apel, wenn er eine dem modernen Rhythmus entnommene Messung den antiken Metren aufzwängt, nicht ärger gefehlt als Bentley, wenn dieser sagt, dass der Leser, der die zwei ihm angegebenen Icten und die Tactgleichheit der Dipodien innehält, den antiken Trimeter grade so vorträgt, wie ehedem der antike Schauspieler auf der Bühne. Bentley hätte die lateinischen Metriker, die er zu Anfang seines Schediasma citirt, nur eingehender zu studiren brauchen und er würde gefunden haben, dass die Alten uns ausdrücklich angeben, sie hätten nicht die erste, sondern die zweite Hälfte der jambischen Dipodie durch den Ictus hervorgehoben. Und wie Bentley haben auch die späteren Metriker diese allerdings beim ersten Durchlesen wohl nicht sogleich zu verstehenden Stellen unbeachtet gelassen. G. Hermann hat sich ganz einfach mit Bentley's Versicherung, vom Trimeter sei die erste Sylbe abzusondern und der Ictus auf die folgende „Arsis" zu setzen, beruhigt, ohne den Gründen hierfür nachzufragen. Und es ist die Macht der süssen Gewohnheit, dass wir uns leider Alle, ohne nachzufragen, in gleicher Weise beruhigten und die wiederholte Hinweisung Gepperts auf die alte überlieferte Messung des Trimeters[1]) unbeachtet liessen und völlig da-

1) Zum Beispiel in der zweiten Auflage seiner Bearbeitung des

mit einverstanden waren, wenn diese a l t e ü b e r l i e f e r t e Messung als eine funkelnagelneue Theorie abgewiesen wurde. So haben wir denn (noch einmal leider!) auch in den speciellen Theil der Metrik die fehlerhafte Bentleysche Messung mit hinübergenommen, und erst während des Drucks des Buches führte uns die verdorbene Stelle Juba's: *quia in his locis feriuntur per coniugationem pedestrium metrorum* darauf, dem *ferire* des Trimeters nachzuforschen — freilich zu spät, um diese Unrichtigkeiten abzuändern, was wir von Herzen bedauern.

Die Alten haben ihre Trimeter also folgendermassen gemessen:

⏓ – ⏑ –‴ ⏓ – ⏑ –″ ⏓ – ⏑ –′

es ist, wenn wir modern reden wollen, ein dreitheiliger Tact von 18 Achteln mit einem Auftacte von 4 Achteln:

⏓ – ⏑ | –‴ ⏓ – ⏑ –″ ⏓ – ⏑ –′ ⏓ – ⏑ | –‴ ⏓ – ⏑ –″ ⏓ – ⏑ –′ .

πoὺς πoὺς

Die Alten bringen in den oben angeführten Stellen die Ictus in Zusammenhang mit den unmittelbar nachfolgenden irrationalen Sylben, in welchen die Einzeitigkeit um ein weniges (eine halbe More) retardirt wird (s. unten §. 23). Um soviel nämlich darf die kurze Sylbe verlängert werden, damit hier die Stimme ausruhen kann, wenn sie sich in der unmittelbar vorausgehenden Ictussylbe zu grösserer Kraft erhoben hat.

§. 16. Der daktylische Hexameter und Pentameter.

Der daktylische Hexameter hat 6 *percussiones* oder *ictus* und wird eben hiervon ἑξάμετρον genannt im Gegensatze zum τρίμετρον. Atil. Fortun. 2691: *hexameter autem dictus, quia sex metris i. e. sex pedibus feritur;* Diomed. 493: *versus heroicus scanditur autem sexies;* Mar. Vict. 2521: *dactylicum singulis pedibus*

Trinummus S. 132, wo in der Anmerkung folgende Stellen der Alten citirt sind: Terent. Maur. p. 2433 *secundo iambum non necesse . . . qui docent artem, solent.* Augustin. de mus. 5, 24. Asmon. ap. Priscian. de metr. Terent. §. 6. Juba ibid., und ausserdem auf die erste Ausgabe des Trinummus und die Schrift über den cod. Ambros. p. 87 hingewiesen ist.

scandatur; schol. Hephaest. 40: *λέγεται δὲ τὸ ἡρωϊκὸν καὶ ἑξάμετρον ἀπὸ τοῦ ἀριθμοῦ τῶν βάσεων* (cf. ib. p. 47 *ζητήσειε δ' ἄν τις, τί δήποτε τὸ μὲν δακτυλικὸν βαίνεται κατὰ πόδα, τὸ δὲ ἀναπαιστικὸν οὔ*, und ibid. *ἐὰν ὑπερβῇ τὸ ἑξάμετρον κἀκεῖνο βαίνεται κατὰ διποδίαν*). — Also jeder Einzelne Fuss des Hexameters ist ein *σημεῖον* oder *χρόνος ποδικός*; im Ganzen hat er 6 *σημεῖα* oder *χρόνοι*. Hieraus geht hervor:

1) Der Hexameter kann, die sechsmalige Percussion vorausgesetzt, keinen einheitlichen *πούς* bilden: einen *πούς* von sechs *σημεῖα* gibt es nicht, denn die höchste Zahl der *σημεῖα ποδός* ist 4 (s. S. 129). Weil der Hexameter mehr *σημεῖα* als diese Zahl enthält, so muss er auch aus mehren *πόδες* bestehen.

2) Es kann aber auch nicht, wie G. Hermann will, der einzelne Daktylus oder Spondeus ein selbstständiger Rhythmus (oder *πούς*) sein. Beweis: Wäre dies der Fall, so müsste der einzelne Daktylus oder Spondeus wie jeder *πούς ἴσος* 2 *σημεῖα* enthalten (s. S. 138), mithin der ganze Vers 12 *σημεῖα* umfassen. Er enthält aber nur 6 *σημεῖα*, folglich kann der einzelne Daktylus oder Spondeus kein selbstständiger *πούς* sein.

3) Der Hexameter kann endlich auch nicht, wie Leutsch will (Philolog. 1857), aus einem tetrapodischen und einem dipodischen Rhythmus bestehen:

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | –́ ⏑́ ⏑ – – .

Beweis: Wäre dies der Fall, dann würde der Vers aus 2 *ῥυθμοὶ ἴσοι* zusammengesetzt sein, von denen ein jeder 2 *σημεῖα* oder *χρόνοι* hat (s. S. 138)

πούς ἴσος (über – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑) | *πούς ἴσ.* (über – ⏑ ⏑ – –)

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – –

χρ. *χρ.* *χρ.* *χρ.*

und zusammen 4 Ictus oder Percussionen haben. Er hat deren aber 6, also kann er nicht aus einer Tetrapodie und Dipodie bestehen.

Ueber die Percussion des Hexameters haben wir ein sehr werthvolles Zeugnis bei Mar. Victor. p. 2514. Hier heisst es vom Hexameter: *Habet autem sedes sex, quas Aristoxenus musicus χώρας vocat* (*cf. loca percussionis Caesius Bassus ap. Rufin.* 2707). *Recipit autem pedales figuras tres. Has Graeci dicunt ποδικὰ σχήματα. Nam*

aut in sex partes dividitur per monopodiam,
aut in tres per dipodiam et fit trimetrus,
aut in duas per κῶλα duo, quibus omnis versus constat, dirimitur.

Die ganze Stelle ist (freilich nicht unmittelbar) aus Aristoxenus geflossen. Ueber die ποδικὰ σχήματα hat er in einem uns nicht mehr erhaltenen Theile seiner Stoicheia gesprochen, wie er selbst bezeugt p. 31, 23: ὃν δὲ τρόπον λήψεται τοῦτον (sc. τὸν χρόνον πρῶτον) ἡ αἴσθησις, φανερὸν ἔσται ἐπὶ τῶν ποδικῶν σχημάτων; aber die vorliegende Stelle scheint, wie wir S. 11 bemerkten, nicht aus den rhythmischen Stoicheia, sondern aus einer metrischen Schrift oder Abhandlung zu stammen.

In der vorliegenden Stelle ist *partes*, wofür im griechischen Original μέρη stand, eine allgemeine Bezeichnung für die aus einer rhythmischen Diäresis hervorgehenden Theile. 1) Die Worte *in sex partes dividitur per monopodiam* bedeuten dasselbe wie die oben angeführten: *sex pedibus feritur*, *singulis pedibus scanditur*, *scanditur sexies* u. s. w., *partes* ist identisch mit *percussiones*, σημεῖα, χρόνοι, ποδικοί. 2) Der dritte Satz, wonach der Hexameter in 2 Tripodieen zerfällt, *aut in duas per κῶλα duo dirimitur*, redet von den die Monopodieen oder Einzeltacte zu höheren rhythmischen Einheiten zusammenfassenden πόδες oder Tacten, in welche der ganze Vers zerfällt. Dieselbe Bedeutung scheint auch der zweite Satz zu haben: *aut in tres per dipodiam et fit trimetrus*, obwohl dies noch zweifelhaft sein kann. Die Art und Weise, in welcher die 6 χρόνοι zu πόδες vereinigt werden, ist alsdann eine doppelte: entweder werden je 2 oder je 3 zu einem πούς vereint, im ersten Falle besteht der Hexameter aus 3, im anderen aus 2 Tacten. Bei der angenommenen Erklärung des zweiten Satzes steht dieser mit dem dritten coordinirt und beide zusammen bilden einen Gegensatz zum ersten Satze. Das dreifache *aut* des lateinischen Epitomators ist eine Ungenauigkeit, der Ausdruck des griechischen Originals muss ein anderer gewesen sein, etwa so: πρῶτον μὲν εἰς ἓξ μέρη διαιρεῖται κατὰ μονοποδίαν, ἔπειτα δὲ ἢ εἰς τρία μέρη κατὰ διποδίαν ἢ εἰς δύο κατὰ κῶλα δύο. Der Zusatz *quibus omnis versus constat* ist unrichtig, denn wenn die im vorigen Satze angegebene Eintheilung zu Grunde gelegt wird, ist dies ja nict der Fall; bei Aristox-

nus kann dies nicht gestanden haben. An einer andern Stelle sagt Mar. Victorin. richtig (p. 2498): *Omnis autem versus κατὰ τὸ πλεῖστον in duo cola dividitur.* Soviel steht also fest, dass es einen zweitheiligen und einen dreitheiligen Hexameter gibt. Wir wissen aber noch aus zwei anderen Stellen, dass es zwei durch verschiedene Percussion hervorgebrachte Arten des Hexameters gibt. Diese finden sich bei Mar. Victor. 2508 und 2515. Die eine Art wird *heroicum*, die andere *dactylicum* schlechthin genannt. Wir lesen p. 2515: *Differt a dactylico heroum eo quod et dactylicum est et in duas caeditur partes ... penthemimerem et hephthemimerem. Dactylicum enim, licet iisdem subsistat pedibus, non tamen iisdem divisionibus ut herous caeditur versus.* Und p. 2508: *Omnis enim versus in duo cola formandus est, qui herous hexameter merito nuncupabitur, si competenti divisionum ratione dirimatur. Sex enim pedum percussio versum quidem hexametrum, non tamen heroum, quem epicum (dicimus), si legem incisionis non tenuerit, faciet.* Aus diesen Stellen ergibt sich:

1) Das *dactylicum* und *heroum* werden als zwei thatsächlich existirende Gattungen aufgefasst, denn es heisst einmal *differt a dactylico heroum* und dann wird nicht nur das *heroum* näher bestimmt, sondern auch von dem *dactylicum* wird die Bestimmung gegeben: *licet iisdem subsistat pedibus, non tamen iisdem divisionibus ut herous caeditur versus.*

2) Beide Arten haben eine *sex pedum percussio.* Das besagt der Schlusssatz der Stelle p. 2508.

3) Der Unterschied liegt in der **Art** der *percussio* oder des *caedere.* Denn es heisst: *dactylicum non iisdem divisionibus ut herous caeditur.*

4) Der *herous* besteht aus zwei *cola.* Wir sehen hier also, dass unter der *divisio* des Schlussatzes p. 2514 *aut in duas (partes) per κῶλα duo, quibus omnis versus constat, dirimitur,* die *divisio* der mit dem Namen *herous* bezeichneten Art des Hexameter verstanden ist. Auch findet sich ein dem nicht ganz richtigen Zusatze „*κῶλα duo, quibus omnis versus constat*" ganz analoger Ausdruck wieder: *omnis enim versus in duo cola formandus est, qui herous hexameter merito nuncupabitur.*

5) Daraus folgt, dass die andere Art des Hexameter (der-

dactylicus schlechthin, *„qui non iisdem divisionibus ut herous caeditur“*) diejenige ist, deren *divisio* durch den zweiten Satz der Stelle p. 2514 angegeben ist: *aut in tres per dipodiam et fit trimetrus.*

6) Die verschiedene *percussio* und *divisio* beider Arten des Hexameters steht mit der Cäsur oder *τομή* des Verses in Zusammenhang. Für die eine Art, den *herous*, ist die *τομὴ πενθημιμερὴς* und *ἑφθημιμερὴς* eine charakteristische Eigenthümlichkeit, was für die andere Art, den *dactylicus*, nicht der Fall ist.

Resultat: Durch die mit der Verscäsur in Zusammenhang stehende verschiedene Art des *percutere*, *ferire*, *caedere* zerfällt der Hexameter in zwei Arten, einen zweigliedrigen und einen dreigliedrigen; jener wird *herous* oder *epicus*, dieser schlechthin *dactylicus* genannt.

a. Der zweigliedrige Hexameter.

Durch den Satz Mar. Vict. 2514: *in duas (partes) per κῶλα duo quibus omnis versus (κατὰ τὸ πλεῖστον) dirimitur* lernen wir in Verbindung mit dem ferneren Satze *sex pedibus feritur* oder *scanditur sexies* folgende Gliederung des Hexameters kennen:

πούς πούς

— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —

χρ. χρ. χρ. χρ. χρ. χρ.

Drei *χρόνοι* bilden zusammen einen *πούς διπλάσιος* oder dreitheiligen Tact (s. S. 138), und zwar drei *χρόνοι τετράσημοι* (vierzeitige Daktylen oder Spondeen) einen *πούς δωδεκάσημος* oder $^3/_2$-Tact, also besteht der Hexameter aus zwei $^3/_2$-Tacten. Findet nach Dionys. de comp. verb. 20 irrationale Messung der *θέσις* des Einzelfusses statt, so ist der ganze Einzelfuss dreizeitig (vgl. §. 29) und die beiden *πόδες διπλάσιοι* des Hexameters sind *ἐννεάσημοι* oder $^9/_8$-Tacte.

Wir wissen nun ferner, dass von den 3 *χρόνοι* des *πούς διπλάσιος* einer die stärkste *θέσις* ist, ein anderer die schwächere *θέσις* oder stärkere *ἄρσις*, ein anderer endlich die schwächere *ἄρσις*. Hiernach ist die Stärke der *percussiones*, die auf die Tripodie kommen, eine dreifach verschiedene. Welche *χρόνοι* der beiden Tripodieen des Hexameters haben nun den stärkeren, den mittleren und den schwächsten Ictus? Wie vertheilt sich die

verschiedene Stärke des Ictus auf die 6 Einzelfüsse des Hexameters?

Darüber gibt uns Mar. Vict. 2515 Aufschluss, der von dem zweitheiligen Hexameter oder *herous* sagt: *in duas caeditur partes, penthemimerem et hephthemimerem.* Die Worte *in duas caeditur partes* bedeuten hier nicht dasselbe wie *in duas partes per cola duo dirimitur*, denn einmal heisst es *caeditur*, was sich auf die Percussion oder den Ictus bezieht, und sodann ist zu *partes* die nähere Erklärung *penthemimerem et hephthemimerem* gesetzt. *Pars penthemimeres* ist – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, *pars hephthemimeres* ist – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, es können also unter *partes* nicht die Bestandtheile verstanden sein, welche zusammen den ganzen Vers bilden, denn sonst müsste es heissen *in duas caeditur partes, aut in penthemimerem et anapaesticum dimetrum catalecticum*

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

aut in hephthemimerem et anapaesticum monometron hypercatalecticum

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –.

Der Satz kann nur bedeuten: *percutitur in partem penthemimerem et in partem hephthemimerem*, die Percussion fällt auf die πενθημιμερὴς und die ἑφθημιμερής. Nun erhalten auch die anderen Stellen des Verses einen Ictus, aber der Ictus ist in seinem Gewicht ungleich; wenn also die auf die beiden genannten Stellen fallende Percussion als besonders characteristisch für den Vers hervorgehoben wird, so folgt daraus, dass an ihnen der Ictus durch besondere Intention sich kenntlich macht. Wir lernen also, d a s s d e r d r i t t e u n d v i e r t e E i n z e l f u s s d i e *l o c a* d e r s t ä r k e r e n *p e r c u s s i o* s i n d. Jedenfalls kann keine dieser Stellen eine leichte ἄρσις sein, mithin ist folgende (von E. Preuss de senarii Graeci caesuris p. 7 aufgestellte) Percussion des Hexameters abzuweisen:

–‴ ⏑ ⏑ –″ ⏑ ⏑ –′ ⏑ ⏑ | –‴ ⏑ ⏑ –″ ⏑ ⏑ –′ –.

Der Penthemimeres-Fuss und ebenso auch der Hephthemimeres-Fuss muss jedenfalls eine ϑέσις sein, sei es nun leichtere oder schwerere ϑέσις. Die richtige Percussion ist:

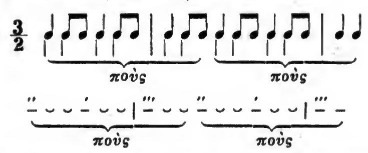
–″ ⏑ ⏑ –′ ⏑ ⏑ –‴ ⏑ ⏑ –″ ⏑ ⏑ –′ ⏑ ⏑ –‴ –

ϑ. ἄ. ϑ. ϑ. ἄ. ϑ.

πούς πούς

Hier ist die dritte wie die vierte Stelle eine θέσις, aber die dritte ist die stärkere, die vierte die schwächere, wie die Cäsur des dritten Fusses die Hauptcäsur, die des vierten Fusses die Nebencäsur ist; die Anordnung der Chronoi ist in der ersten Tripodie des Hexameters dieselbe wie in der zweiten.
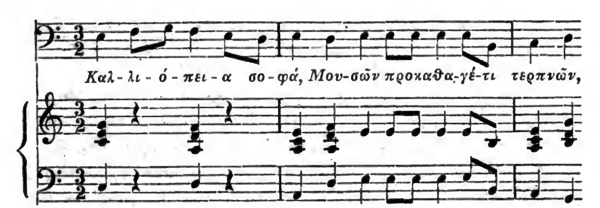
Wie also im Trimeter der Ictus nicht an den Anfang, sondern an das Ende der Dipodie fällt, so hat auch jede Tripodie des zweigliedrigen Hexameter ihren Hauptictus am Ende, oder um uns anders auszudrücken: der Hexameter enthält zwei $^3/_2$-Tacte mit 2 Zweiteln (2 χρόνοι) als Auftact.
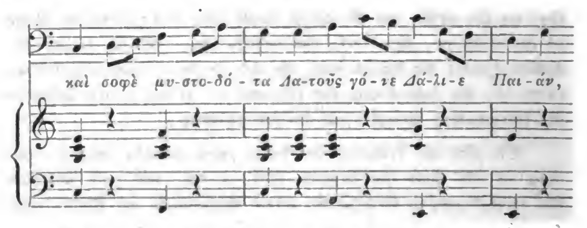


Dieselbe Percussion besteht auch für den Pentameter, der weiter nichts ist, als ein aus zwei katalektischen Tripodieen bestehender Hexameter.



Die hier dargelegte Percussion des Hexameters wird durch die Melodie bestätigt, welche uns zu den Hexametern des Hymnus auf die Muse enthalten ist. Vgl. Neue Jahrb. f. Philol. u. Päd. 1860 S. 200 ff.





Wollen wir einige Sorgsamkeit anwenden um zu hören, wie **wir** die Hexameter betonen, so werden wir finden, dass **unsere** Percussion völlig dieselbe ist, wie in der oben angeführten Melodie.

b. Der dreigliedrige Hexameter.

Bei Mar. Victorin. 2515 heisst er, wie wir hier nach der längeren Erörterung des zweigliedrigen Hexameters wiederholen müssen, *dactylicus* schlechthin im Gegensatze zu dem zweigliedrigen *herous* oder *epicus*. *Dactylicus enim licet iisdem subsistat pedibus, non tamen iisdem divisionibus ut herous caeditur versus*, also es gilt insbesondere **nicht** von ihm, was als das Characteristische des *herous* angegeben wurde: *in duas caeditur partes, penthemimerem et hephthemimerem.* So findet denn die *divisio per dipodiam* statt Mar. Vict. 2514: *in tres per dipodiam* (*partes dividitur*) *et fit trimetrus.*

πούς πούς πούς

–́ ⏑ ⏑ –̋ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –̋ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –̋ –

χρ. χρ. χρ. χρ. χρ. χρ.

Er besteht aus 3 πόδες ἴσοι, wovon ein jeder zwei Einzelfüsse als Chronoi enthält, den einen als ἄρσις, den andern als θέσις. Wenn wir die ἄρσις vorangestellt, die θέσις nachgesetzt haben,

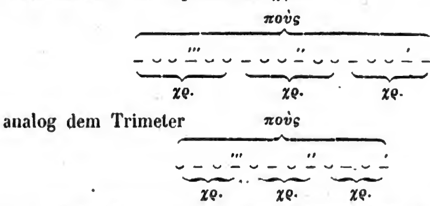
–́ ⏑ ⏑ –̋ ⏑ ⏑

ἄ. θ.

so fehlt es nun allerdings an einem Zeugnisse, dass dies im Hexameter der Fall sei. Wir werden dazu nur bewogen einmal durch die Stelle des Aristoxenus p. 33, 3 und ap. Psell. §. 12, wo es von den πόδες ἴσοι heisst: ἐκ δύο χρόνων συγκεῖνται, τοῦ τε ἄνω καὶ τοῦ κάτω und δύο πεφύκασι σημείοις χρῆσθαι, ἄρσει

und *βάσει*, sodann durch den Zusatz „*et fit trimetrus*“, denn wie im jambischen Trimeter die ungeraden Stellen den Ictus haben (s. S. 175), so müssen wir auch, eben weil die Percussion des dreigliedrigen Hexameters der des Trimeters analog gesetzt wird, den ungraden Stellen des Hexameters die stärkere Intension der Stimme geben.

Jetzt erhebt sich die Frage, ob der Satz *in tres per dipodiam (partes dividitur) et fit trimetrus* nicht so zu verstehen ist, dass der dreigliedrige, dipodisch gemessene Hexameter aufhört ein *ἑξάμετρον* von 6 *percussiones* zu sein und zum *τρίμετρον* von 3 *percussiones* wird? Dann enthält er nicht 6 *χρόνοι*, sondern nur 3, jede der 3 Dipodieen ist kein selbstständiger *πούς*, sondern vielmehr ein dipodischer *χρόνος*:



Für diese Messung nach drei Percussionen spricht allerdings der Zusatz „*et fit trimetrus*“ cf. Mar. Vict. 2572 *a numero percussionum trimetrum dixerunt* im Gegensatz zu schol. Hephaest. 10 *λέγεται ἑξάμετρον ἀπὸ τοῦ ἀριθμοῦ τῶν βάσεων* (= *percussionum*) u. Atil. Fortunat. 2691 *hexameter dictus quia sex metris, id est sex pedibus feritur*. Gegen dieselbe könnte zu sprechen scheinen die Lehre vom Megethos, denn der Hexameter als *μέγεθος τεσσαρεσκαιδεκάσημον* kann keinen *πούς* bilden (s. S. 123). Aber wir wissen, dass es auch eine sogenannte cyclische Messung der Daktylen gibt, in welcher sie vermittelst Sylbenverkürzung den Trochäen gleichstehen. Bei dieser Messung wäre der Hexameter nur ein *μέγεθος ὀκτωκαιδεκάσημον*, also gerade so gross wie der Trimeter. Aber ganz entschieden spricht gegen die Messung nach 3 Percussionen die allgemeine Angabe, dass der Hexameter *sex pedibus feritur* u. s. w., ja die Stelle des Mar. Victor. 2508: „*Sex enim pedum percussio versum quidem hexametrum, non tamen heroum quem epicum dicimus, si legem incisio-*

nis non tenuerit, faciet" sagt ziemlich ausdrücklich, dass auch derjenige Hexameter, welcher kein *herous* oder *epicus* sei (also der in Rede stehende, schlechthin *dactylicus* genannte dreigliedrige) *sex percussiones* habe. Bei 6 *percussiones* oder *χρόνοι* kann aber der Vers kein einheitlicher *πούς* gleich dem jambischen Trimeter sein, sondern muss, wenn er dipodisch gegliedert ist, in drei *πόδες ἴσοι* zerfallen. Gegen dies Argument lässt sich wenig sagen. Oder dürfen wir eine Ungenauigkeit im Ausdruck des Mar. Victor. voraussetzen? Dürfen wir annehmen, dass sich die Stellen des Atil. Fortunatianus, Diomed, schol. Hephaest. über die 6fache Percussion des Hexameters nur auf den heroischen beziehen? Unmöglich wäre es nicht. Dann würden auch die (aus Aristoxenus fliessenden) Angaben Mar. Victor. 2514 über die *ποδικὰ σχήματα* des Hexameters anders zu verstehen sein

aut in sex partes dividitur per monopodiam

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – –
χρ. χρ. χρ. χρ. χρ. χρ.

aut in tres per dipodiam et fit trimetrus

– ◡ ◡ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ – –
χρ. χρ. χρ.

Diese beiden *divisiones* ständen sich also coordinirt, *partes* bedeutet in beiden Sätzen soviel als *χρόνοι ποδικοί* oder *σημεῖα*, *percussiones*. Dazu tritt dann ein dritter Satz

aut in duas per κῶλα duo, quibus omnis versus (κατὰ τὸ πλεῖστον) constat, dirimitur.

wonach der Hexameter in 2 Tripodieen zerfällt. Diese können keine *χρόνοι* sein, denn ein *χρόνος* kann höchstens nur eine Dipodie, aber nie eine Tripodie umfassen (s. S. 163), es können nur *πόδες*, rhythmische Reihen sein, welchen der beigefügte Ausdruck *κῶλα* entspricht. Also ist in diesem dritten Satze von der höhern rhythmischen Einheit des *πούς* die Rede, dessen Bestandtheile die *χρόνοι* sind. Nun passt diese Eintheilung in 2 *πόδες* aber nur auf den in 6 monopodische *χρόνοι*, nicht auf den in 3 dipodische *χρόνοι* eingetheilten Hexameter, die Partikel *aut*, womit dieser dritte Satz anfängt, ist also ungenauer Ausdruck. Es müsste die Stelle bei Aristoxenus ungefähr gelautet haben: *τῶν δὲ ἑξαμέτρων τὸ μὲν εἰς ἓξ μέρη κατὰ μονοποδίαν διαιρεῖται, τὸ δὲ εἰς τρία κατὰ διποδίαν· αὖθις δὲ τὸ εἰς ἓξ μέρη διαιρούμενον εἰς δύο μέρη κατὰ κῶλα δύο διαιρεῖται.*

Also es ist möglich, dass der dreigliedrige Hexameter aus 3 *πόδες* von je 2 *χρόνοι* besteht, es ist aber auch möglich, dass er (bei cyclischer Messung) ein einziger aus 3 *χρόνοι* bestehender *πούς* ist. Diese Möglichkeiten müssen wir offen lassen. Auf die Frage, wann die dreitheilige Messung des Hexameters eintritt, können wir hier nicht eingehen; so viel steht fest, dass die zweigliedrige Messung als die für den heroischen oder epischen Hexameter stattfindende Percussion bei weitem die häufigere und ältere ist.

§. 17. Die Tetrameter und Dimeter.

Nach der Ueberlieferung der Alten hat der jambische, anapästische, trochäische Tetrameter 4 dipodische Percussionen. Vom jambischen Tetrameter heisst es: Diomed. 503: *Sane metro (iambico) ternario si accesserit quarta dipodia, fit versus quadratus, qui per combinationem quater feritur.* Mar. Vict. 2572: *(Octonarius iambicus) feritur dipodiis quatuor, sicut trimeter tribus, quem a numero pedum ut diximus nostri senarium, a numero vero percussionum trimetrum Graeci dixerunt.* Mar. Vict. 2574: *Si per dipodiam percutiatur, post tertiam incisionem antibacchio claudente, erit tetrameter (iambicus) catalecticus.* Vom anapästischen Tetrameter: Mar. Vict. 2581: *Anapaesticus tetrameter catalecticus scanditur per dipodiam*, vgl. Mar. Vict. 2521: *percutitur vero versus anapaesticus praecipue per dipodiam ... Est autem percussio cuiuslibet metri in pedes divisio.* Vom trochäischen Tetrameter: Mar. Vict. 2530: *feritur per dipodiam* (dies ist vom Tetrameter *σκάζων* gesagt, passt also auch auf den regelmässigen Tetrameter). Wir haben nun noch eine werthvolle Stelle, woraus hervorgeht, dass auch die mit dem anapästischen Tetrameter gleich grosse daktylische Octapodie (gewöhnlich daktylischer Octameter genannt) „*κατὰ διποδίαν βαίνεται*“ schol. Hephaest. p. 47 *ἐὰν ὑπερβῇ τὸ δακτυλικὸν τὸ ἑξάμετρον κἀκεῖνο βαίνεται κατὰ διποδίαν.* Wir wissen, dass wir unter *quater per combinationem (per dipodiam) feritur, percutitur, scanditur*, *κατὰ διποδίαν βαίνεται* die eine Dipodie in sich begreifende rhythmische *σημασία* oder *percussio* zu verstehen

haben; die genannten Tetrameter zerfallen also in 4 dipodische *σημεῖα* oder *χρόνοι*. Also:

δέξαι με κω|μάζοντα δέ|ξαι, λίσσομαί | σε, λίσσομαι
χρ. χρ. χρ. χρ.
εἴ μοι γένοι|το παρθένος | καλή τε καὶ | τέρεινα
χρ. χρ. χρ. χρ.
ὦ βαθυζώ|νων ἄνασσα | Περσίδων ὑ|περτάτη
χρ. χρ. χρ. χρ.
ἄγετ' ὦ Σπάρτας | ἔνοπλοι κοῦροι, | ποτὶ τὰν Ἄρεως | κίνασιν
χρ. χρ. χρ. χρ.
σασαμίδας χόν|δρον τε καὶ ἐγκρίδας | ἄλλα τε πέμματα |
χρ. χρ. χρ.
καὶ μέλι χλωρόν. 1)
χρ.

Wie sind nun die 4 *χρόνοι* dieser Verse zu *πόδες* zu vereinigen? Es gibt zwar einen *πούς* von 4 *χρόνοι*, aber das ist ein fünftheiliger, hemiolischer Fuss und davon kann hier nicht die Rede sein. Deshalb können die 4 *χρόνοι* nicht Einen Fuss bilden, sondern müssen die Bestandtheile mehrerer *πόδες* sein. Welche *διαίρεσις* ist nun möglich? Wollte man 3 *χρόνοι* zu einem *πούς διπλάσιος* zusammenfassen, so würde ein einziger *χρόνος* übrig bleiben und dieser Eine *χρόνος* kann keinen *πούς* bilden (s. S. 128). So bleibt also nur die *διαίρεσις* übrig, nach welcher wir je 2 *χρόνοι* zu einem *πούς ἴσος* zu verbinden haben — mithin besteht jede der vorstehenden Octapodieen aus 2 *πόδες ἴσοι* von je 2 dipodischen *χρόνοι*, also aus tetrapodischen Tacten, z. B.

πούς πούς
δέξαι με κω|μάζοντα δέ|ξαι, λίσσομαί | σε λίσσομαι.
χρ. χρ. χρ. χρ.

Und so auch die übrigen.

Es ist also unrichtig, wenn man annimmt, es

1) Stesich. fr. 2 Bergk. cf. fragm. de versib. Endlicher analecta: *Octametrum catalecticum quo usus est Stesichorus in Sicilia. Audiat haec nostri mela carminis et tunc pervia rura volabit.*

bestånden die Tetrameter aus 4 dipodischen Reihen oder Rhythmen, sie bestehen vielmehr aus 2 tetrapodischen *ῥυθμοὶ* oder *πόδες*, welche je 2 Dipodieen zu *χρόνοι* haben, die eine zur *ἄρσις*, die andere zur *θέσις*, und zwar

der jambische und trochäische Tetrameter aus je 2 *πόδες δωδεκάσημοι ἴσοι*,

der anapästische Tetrameter und die daktylische Octapodie aus je 2 *πόδες ἑκκαιδεκάσημοι ἴσοι*.

Die angegebene Morenzahl scheint zwar durch die Irrationalität (Syllabae ancipites) und die Catalexis sich anders zu gestalten, doch vgl. darüber §. 23 und §. 28.

Wir können hierfür noch ein anderes Zeugnis beibringen. In den griechischen Hymnen nämlich, zu welchen die Noten erhalten sind, finden sich Angaben über den Rhythmus und das Metrum einzelner Verse. Der Hymnus *εἰς Μοῦσαν* besteht aus folgenden Versen: 2 jambischen Tetrametern, 2 daktylischen Hexametern und einer trochäischen katalektischen Tetrapodie. Der erste jambische Vers

ἄειδε μοῦσά μοι φίλη, μολπῆς δ' ἐμῆς κατάρχου

hat die Ueberschrift[2]) *ἴαμβος βακχεῖος* (das letztere bezieht sich auf *κατάρχου*), sodann steht über *μολπῆς* in dem Cod. Neapol. 1 und Paris. 1 noch das Wort *σπονδεῖος*. Zu der trochäischen Tetrapodie *εὐμενεῖς πάρεστέ μοι* gehört die Bemerkung:

συζυγία κατὰ ἀντίθεσιν ὁ πούς – ⏑

κατὰ ἀντίθεσιν bezieht sich auf den jambischen Vers, denn der Trochäus ist die *ἀντίθεσις* des Jambus (s. §. 24). Endlich findet sich noch die Zuschrift:

⏑ – *γένος διπλάσιον· ὁ ῥυθμὸς δωδεκάσημος.*

Die Reihenfolge der Verse ist in den libb. sehr in Unordnung gerathen (s. Bellermann, die Hymnen des Dionysius und Mesomedes S. 24). und so ist auch die vorstehende Tactangabe in den libb. aus ihrer ursprünglichen Stelle gekommen. Aber es kann keine Frage sein, wohin sie gehört; das Zeichen ⏑ – lässt keinen Zweifel darüber, dass sie zu einem jambischen Verse gesetzt war. Die einzigen jambischen Verse in allen drei Hymnen

2) In einigen libb. steht dies an der Seite.

sind aber eben die beiden jambischen Tetrameter, womit das Lied *εἰς Μοῦσαν* beginnt, und wir können hiernach die alte rhythmische Bezeichnung folgendermassen wieder herstellen:

ἴαμβος *σπονδεῖος* *βακχεῖος*
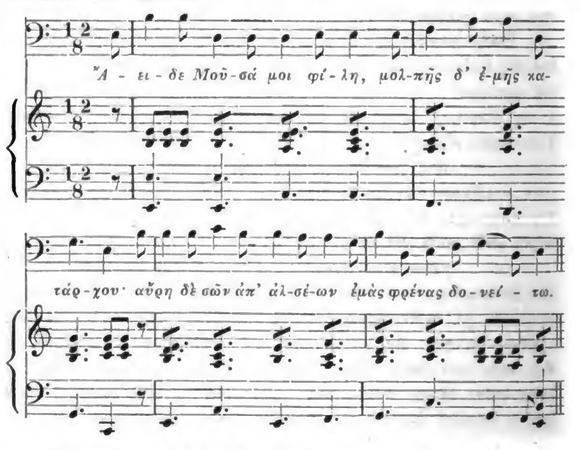
ἄειδε μοῦσά μοι φίλη, μολπῆς δ' ἐμῆς κατάρχου·
αὔρη δὲ σῶν ἀπ' ἀλσέων ἐμὰς φρένας δονείτω·
Καλλιόπεια σοφά, μουσῶν προκαθαγέτι τερπνῶν
καὶ σοφὲ μυστοδότα, Λατοῦς γόνε Δάλιε παιάν,
εὐμενεῖς πάρεστέ μοι.

◡ — *γένος διπλάσιον· ὁ ῥυθμὸς δωδεκάσημος.*

συζυγία κατὰ ἀντίθεσιν. ὁ πούς — ◡.

Also hiernach hat der jambische Tetrameter einen *ῥυθμὸς δωδεκάσημος*, einen $^{12}/_{8}$-Tact, eine entschiedene Bestätigung dessen, was sich bereits oben über die Angabe der Percussion ergeben hat.

Es ist nicht ohne Interesse für die Kenntnis der griechischen Rhythmik, wenn wir die Melodie der genannten jambischen Tetrameter herbeiziehen.



Ein moderner Musiker würde für diese Melodie nicht den $^{12}/_{8}$-, sondern den $^{6}/_{8}$- oder $^{3}/_{8}$-Tact ansetzen. Warum haben

die Alten so umfangreiche Tacte gewählt? Die Frage ist nicht schwer zu beantworten. Was die Modernen den Vorder- und den Nachsatz einer musikalischen Periode nennen, das wird von den Alten je als ein einziger πούς oder Tact gefasst. Die Modernen sagen: vier $^3/_8$-Tacte bilden einen viertheiligen Satz, die Alten sagen: der Satz ist ein einheitlicher tetrapodischer Tact. Deshalb sind die Tacte der Alten, wie wir S. 126 sahen, grösser als die der Modernen, sie haben z. B. einen aus 3 $^6/_8$-Tacten zusammengesetzten Tact (den jambischen Trimeter), während ein $^{18}/_8$-Tact bei den Modernen nicht vorkommt. Die Modernen geben dem schweren Tacttheile eines der zu einem Vorder- oder Nachsatze verbundenen Tacten einen über die übrigen schweren Tacttheile hervorragenden Ictus; bei den Alten ist dies der Hauptictus eines einheitlichen Tactes; was bei den Modernen selbstständige Tacte mit verschiedenartigen Icten sind, das sind bei den Alten die verschiedenen χρόνοι, die θέσεις und ἄρσεις eines dipodischen, tripodischen, tetrapodischen, pentapodischen πούς.

Indem wir auf unser abgebrochenes Thema zurückgehen, weisen wir noch einmal auf das auch hier gefundene Ergebnis hin: Der Spondeus an den geraden Stellen der Trochäen und an den ungeraden Stellen der Jamben ist mit nichten ein Zeichen, dass hier die Grenze eines rhythmischen Ganzen sei. Dasselbe Ergebnis hat sich schon bei Gelegenheit des jambischen Trimeter gezeigt. Der jambische und trochäische Dimeter besteht nicht aus 2 dipodischen Rhythmen, sondern bildet einen einheitlichen tetrapodischen ῥυθμός oder πούς.

Von dem jambischen, trochäischen, anapästischen Tetrameter aus lässt sich nun auch der Rhythmus der in diesen Metren gehaltenen sogenannten Systeme bestimmen. Ein jedes dieser Systeme ist nichts anders als ein Tetrameter, dessen erster Theil beliebig oft wiederholt wird. Deshalb muss auch der Rhythmus des Systems dem des Tetrameters analog sein, der einzelne Dimeter muss auch hier einen selbstständigen πούς ἴσος von einer dipodischen ἄρσις und einer dipodischen θέσις bilden. Die eingemischten Monometer scheinen πόδες ἴσοι, in welchen jede der beiden χρόνοι, die ἄρσις und die θέσις, nur aus Einem Einzeltacte besteht, also dipodische Rhythmen.

Die Angaben über die Percussion solcher Metra, die aus verschiedenen Füssen zusammengesetzt sind, können erst im Folgenden herbeigezogen werden.

§. 18. Ueber die dipodische und monopodische Messung der verschiedenen Metra.

Wir haben durch das Vorhergehende nun auch Aufschluss über die Eigenthümlichkeit der alten Metriker erhalten, dass sie das trochäische, anapästische Metrum dipodisch, das daktylische monopodisch messen. Mar. Victor. 2497: *Metra autem quaedam singulis pedibus, quam monopodiam, quaedam binis, quam dipodiam vocaverunt, scandi moris est. Hanc nos coniugationem appellamus. Et per monopodiam quidem sola dactylica, per dipodiam vero caetera.* Der Ausdruck *scanditur per monopodiam, dipodiam, βαίνεται κατὰ μονοποδίαν, διποδίαν* bezieht sich, wie wir sahen, auf die rhythmische Semasie oder Percussion (eigentlich auf das Tacttreten) und soll bedeuten: bei Trochäen, Anapästen und Jamben bildet die Dipodie, bei Daktylen die Monopodie ein rhythmisches Semeion. Die Metriker setzen aber hinzu: die genannten Messungen seien zwar die gewöhnlichen, aber keineswegs die einzigen. So heisst es von den Anapästen, sie hätten auch monopodische Percussion, Mar. Victor. 2521: *percutitur vero versus anapaesticus praecipue per dipodiam, interdum et per singulos pedes;* ebenso von den Trochäen und Jamben schol. Hephaest. 35: *εἰ μὲν κατὰ μονοποδίαν βαίνεται ταῦτα τὰ μέτρα, τρεῖς χρόνους (= χρόνους πρώτους) ἔχει, εἰ δὲ κατὰ διποδίαν ἕξ.* Umgekehrt heisst es von den Daktylen, sie würden auch *κατὰ διποδίαν* scandirt, schol. Hephaest. 47: *ἐὰν ὑπερβῇ τὸ δακτυλικὸν τὸ ἑξάμετρον κἀκεῖνο βαίνεται κατὰ διποδίαν.* Die angeführten Stellen sind sehr wichtig, in ihnen verräth sich noch ein Rest besserer Kenntnis in den Fundamentalsätzen der Metrik. Den meisten Metrikern ist indes diese Kenntnis abhanden gekommen, Hephästion misst ohne Ausnahme alle Daktylen monopodisch, alle Anapäste, Trochäen und Jamben dipodisch. Für die vulgären Verse der genannten vier Metra besteht diese Percussion in vollem Rechte. Die vulgären daktylischen Verse sind der Hexameter und Pentameter, hier ist jeder Einzelfuss ein *σημεῖον* und

erhält bei der Semasie oder Percussion den rhythmischen Ictus. Die vulgären anapästischen, trochäischen und jambischen Metra sind die Tetrameter und Dimeter, hier ist jede Dipodie ein Semeion und erhält den rhythmischen Ictus. Aber mit Unrecht wird die in diesen vulgären Versen übliche Messung auch auf die selteneren Verse derselben Metra übertragen. Monopodische Percussion kommt bei Anapästen, Trochäen, Jamben in den seltenen Tripodieen vor, z. B. Aristoph. Av. 329:

Φοινίαν, | πτέρυγά τε | παντᾶ
περίβαλε | περί τε κύ|κλωσαι,

ferner in den Dipodieen, welche selbstständige *πόδες* bilden, also namentlich in den eingemischten Monometris der Systeme. Endlich haben die freilich sehr seltenen Pentapodieen dieser Metra, wie Acharn. 285:

σὲ μὲν οὖν καταλεύσομεν, ὦ μιαρὰ κεφαλή

drei monopodische und ein dipodisches Semeion (s. S. 159). Diese Fälle sind es, welche zu den von Mar. Victor. 2521 und schol. Hephaest. 35 angedeuteten Ausnahmen von der gewöhnlichen Messung der Anapäste, Trochäen und Jamben gehören.

Häufiger ist es der Fall, dass im daktylischen Metrum dipodische Percussion vorkommt. Sie findet nämlich statt überall da, wo vier Daktylen eine rhythmische Einheit bilden, also in der daktylischen Tetrapodie, welche häufig zu Systemen vereinigt wird. Alcman. 36:

Μῶσ' ἄγε, Καλλιόπα, θύγατερ Διός,
ἄρχ' ἐρατῶν ἐπέων, ἐπὶ δ' ἵμερον
ὕμνῳ καὶ χαρίεντα τίθει χορόν.

Dann in der daktylischen Octapodie dem sogenannten *versus Stesichoreus* (cf. fragm. de versib. Endlicher analect.) Stesichorus fragm. 2:

σασαμίδας χόνδρον τε καὶ ἐγ'.ρίδας | ἄλλα τε πέμματα καὶ
μέλι χλωρόν,

ferner in der katalektischen daktylischen Octapodie, dem sogenannten Ibycius, Serv. p. 1821:

versiculos tibi dactylicos ceci|ni, puer optime, quos facias.

Die Terminologie der alten Metriker, welche diese daktylischen Metra Tetrameter und Octameter nennen, die entsprechenden anapästischen, jambischen und trochäischen Metra dagegen Di-

meter und Tetrameter, ist im höchsten Grade störend und inconsequent; denn auch in den genannten daktylischen Versen findet dipodische Percussion statt. Die richtige Messung der daktylischen Octapodieen kennt noch das oben angeführte schol. Hephaest. 47. Der Satz von der monopodischen Percussion des Daktylus ist richtig für Hexameter, Pentameter, für die akatalektische und katalektische Tripodie, Alcman. 34 *ἀμπελίνων ὀλετῆρα*, *arboribusque comae*, aber für alle tetrapodischen Verbindungen ist er unrichtig.

Päonen (Cretici), Jonici, Choriamben werden, wie die Metriker sagen, monopodisch gemessen, das heisst jeder Fuss ist ein *σημεῖον*. Dies ist völlig richtig; denn von diesen Tacten können immer nur 2 oder 3, niemals aber 4 zu einem grösseren rhythmischen Fusse vereinigt werden, und sowohl im Dimeter wie im Trimeter ist jeder einzelne Päon oder Jonicus ein *σημεῖον*. Bloss ein einziger Fall ist es, wo für die Päonen auch ein dipodisches *σημεῖον* erscheint. Die Päonen werden nämlich auch zu einem pentapodischen Fusse verbunden, dem *ποὺς πεντεκαιεικοσάσημος* (S. 126. 161), Acharn. 298:

σοῦ γ' ἀκούσωμεν; ἀπολεῖ· κατά σε χώσομεν τοῖς λίθοις.

Die Lehre der Rhythmiker über dipodische und monopodische Messung ist also im Allgemeinen richtig; die Ungenauigkeit besteht darin, dass sie die Messung der gewöhnlichen Verse auch auf die selteneren Verse desselben Metrums übertragen. So bestehen auch die Ausdrücke: *δίμετρον*, *τρίμετρον*, *τετράμετρον*, *ἑξάμετρον* unter den angedeuteten Beschränkungen zu Recht. Sie bedeuten, dass hier eine zweimalige, dreimalige, viermalige, sechsmalige Percussion stattfindet, oder dass der Vers 2, 3, 4, 6 rhythmische *σημεῖα* oder *χρόνοι* hat. Diese Bedeutung haben die alten Metriker freilich vergessen und deshalb ihre Inconsequenz. Die Grundbedeutung hat sich noch in dem terminus technicus *βαίνεται κατὰ μονοποδίαν*, *κατὰ διποδίαν* erhalten.

Siebentes Kapitel.

Die gleichförmig und ungleichförmig zusammengesetzten Tacte.

Διαφοραὶ κατὰ σύνθεσιν, κατὰ διαίρεσιν, κατὰ σχῆμα.

---

§. 19. Erste Definition der πόδες ἁπλοῖ und σύνθετοι. Die äussere Form. Das Ethos.

Ausser dem Rhythmengeschlecht und dem Megethos unterscheiden sich die Tacte durch ihre Zusammensetzung: die einen nennen sich ἀσύνθετοι oder ἁπλοῖ, die anderen σύνθετοι. Dieser Unterschied fällt nicht zusammen mit dem, was wir einfache und zusammengesetzte Tacte nennen. Die Alten haben zwei Definitionen überliefert, von denen sich die eine auf die äussere Form, die andere auf die rhythmische Gliederung bezieht.

Die erste Definition der ἁπλοῖ und σύνθετοι findet sich bei Aristides p. 35. 36: *τῶν ῥυθμῶν τοίνυν οἱ μέν εἰσι σύνθετοι, οἱ δὲ ἀσύνθετοι, οἱ δὲ μικτοί. σύνθετοι μὲν οἱ ἐκ δύο γενῶν ἢ καὶ πλειόνων συνεστῶτες, ὡς οἱ δωδεκάσημοι* ⏑ – | – ⏑ | ⏑ – | ⏑ –· *ἀσύνθετοι δὲ οἱ ἑνὶ γένει ποδικῷ χρώμενοι ὡς οἱ τετράσημοι* – ⏑ ⏑· *μικτοὶ δὲ οἱ ποτὲ μὲν εἰς χρόνους ποτὲ δὲ εἰς ῥυθμοὺς ἀναλυόμενοι ὡς οἱ ἑξάσημοι* ⏑ – | – ⏑. *τῶν δὲ συνθέτων οἱ μέν εἰσι κατὰ συζυγίαν, οἱ δὲ κατὰ περίοδον. καὶ συζυγία μὲν οὖν ἐστι δύο ποδῶν ἁπλῶν καὶ ἀνομοίων σύνθεσις* ⏑ – | ⏑ ⏑, *περίοδος δὲ πλειόνων* ⏑ – | ⏑ ⏑ | – ⏑. Es ist also für den Begriff des π ο ὺ ς σ ύ ν θ ε τ ο ς nicht genug, dass er aus m e h r e r e n Einzelfüssen besteht, sondern er muss zugleich aus v e r s c h i e d e n e n Füssen bestehen. Das sagt der Ausdruck *ἀνομοίων σύνθεσις*; das sagt ferner die Definition: *οἱ ἐκ δύο γενῶν ἢ καὶ πλειόνων συνεστῶτες* im Gegensatz zur Definition der ἀσύνθετοι: *οἱ ἑνὶ γένει ποδικῷ χρώμενοι*, das zeigen endlich die als Beispiele hinzugesetzten metrischen Schemata. Man nennt einen πους σύνθετος, der aus 2 Einzelfüssen besteht, eine συζυγία und als solche führt Aristides p. 37 folgende auf:

βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου ⏑ –, – ⏑
βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου – ⏑, ⏑ –.

Besteht er aus mehreren Einzelfüssen, so heisst er *περίοδος*. Dazu gibt Aristides p. 37 die Beispiele:

a) *ἐξ ἑνὸς ἰάμβου καὶ τριῶν τροχαίων:*
τροχαῖος ἀπὸ ἰάμβου ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑
τροχαῖος ἀπὸ βακχείου – ⏑ ⏑ – – ⏑ – ⏑
βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου – ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑
ἴαμβος ἐπίτριτος – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ –

b) *ἕνα τροχαῖον, τοὺς δὲ λοιποὺς ἰάμβους ἔχοντες:*
ἴαμβος ἀπὸ τροχαίου – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
ἴαμβος ἀπὸ βακχείου ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – *μέσος βακχεῖος*
βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου ⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏑ –
τροχαῖος ἐπίτριτος ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑

c) *δύο τροχαίους, ἴσους δὲ ἰάμβους:*
ἁπλοῦς βακχ. ἀπὸ ἰάμβ. ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑
ἁπλ. βακχ. ἀπὸ τροχ. – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
μέσος ἴαμβος – ⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏑
μέσος τροχαῖος ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ –

Diese letzteren sind die *πόδες δωδεκάσημοι*, auf welche Aristides bei der allgemeinen Definition p. 36 und p. 34 *τοὺς δὲ συνθέτους ὡς τοὺς δωδεκασήμους* verweist. Ferner sind *σύνθετοι* die *προσοδιακοὶ* p. 39:

προσοδιακὸς διὰ τριῶν ⏑ –, ⏑ ⏑, – ⏑
προσοδιακὸς διὰ τεσσάρων ⏑ –, ⏑ ⏑, – ⏑, ⏑ –
προσοδιακὸς διὰ συζυγιῶν – – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ –.

Endlich die *δοχμιακοί*, aus Jamben und Päonen zusammengesetzt. Auch der Jonicus a minore und a maiore ist von Aristides p. 36 unter die *σύνθετοι* gerechnet, indem beide Füsse in einen 2zeitigen Pyrrhichius und einen 4zeitigen Spondeus zerlegt werden. Also überall sehen wir, dass der *ποὺς σύνθετος* eine Verschiedenheit der Füsse, welche seine Bestandtheile bilden, voraussetzt. Die Verschiedenheit ist eine dreifache. Martian. Capella p. 36: *Dissimilitudinum sane differentiae tres erunt, per magnitudinem, per genus, per oppositionem. Per magnitudinem, cum e disemo vel tetrasemo componitur numerus. Per genus, cum*

diplasium aut hemiolium simul iungimus vel quod ex pluribus aequaliter copulatur. Per oppositionem i. e. per antithesin, cum aut primos disemos ponimus insequentibus longioribus (so ist für *longe potioribus* zu lesen), *aut tetrasemos disemis sequentibus applicamus. Verum notum esse conveniet, unum etiam pedem posse sufficere ad complendam periodum, si solus ceteris inaequalis inseritur.* Das Original des Aristides zu dieser Stelle ist in den uns erhaltenen Handschriften verloren gegangen, und Martianus Capella hat, wie auch sonst, sehr gedankenlos und leichtsinnig übersetzt, was namentlich bei der *differentia per antithesin* der Fall ist. Doch ist uns der Sinn völlig klar. Die zu einem einheitlichen ποὺς σύνθετος vereinigten πόδες ἁπλοῖ sind ἀνόμοιοι: 1) κατὰ μέγεθος, wie die beiden Einzelfüsse, worin Aristides den Jonicus zerlegt; 2) κατὰ γένος ποδικόν, wie im Dochmius, der aus einem diplasischen und hemiolischen Fusse besteht ⏑ – – ⏑ –; 3) κατ' ἀντίθεσιν, hier gehören die verbundenen Füsse demselben Rhythmengeschlecht an, aber in dem einen geht die Thesis, in dem andern die Arsis voraus, wie – ⏑ | ⏑ – oder – ⏑ | – ⏑ | ⏑ – | ⏑ –.

Was sind nun aber πόδες ἁπλοῖ und ἀσύνθετοι? Das sind einmal die Einzelfüsse, woraus der σύνθετος zusammengesetzt ist, wie der Trochäus, Jambus, Daktylus, Päon, wobei es sehr auffallend ist, dass Aristides den Jonicus aus der Reihe der ἁπλοῖ ausschliesst. Aristides schöpft hier aus den Technikern, welche die Metrik mit der Rhythmik verbanden; diese zählten auch den zweizeitigen Pyrrhichius unter die πόδες, und somit musste sich der Jonicus als ein ποὺς σύνθετος ergeben.

Aber das Gebiet der ἀσύνθετοι geht noch weiter; es umfasst nämlich auch alle πόδες μεγάλοι, welche aus gleichen Einzelfüssen zusammengesetzt sind, wie z. B. die daktylische Tripodie, die anapästische Tetrapodie, die päonische Dipodie u. s. w. Wir können sagen: die πόδες ἁπλοῖ dieser Art sind gleichförmig zusammengesetzte Tacte, die σύνθετοι ungleichförmig zusammengesetzte. Der Unterschied der πόδες ἀσύνθετοι und σύνθετοι entspricht also der bei den Alten vorkommenden Eintheilung der Metra in ἀσύνθετα und σύνθετα, worüber Mar. Victor. 2562:

ἀσύνθετα (metra) quae eiusdem sunt generis, σύνθετα vero quae ex diverso copulantur, oder auch der Eintheilung in *καθαρὰ* (*πρωτότυπα, μονοειδῆ, uniformia*) und *μικτά*, worüber Griechische Metrik Bd. III p. 335 ff. Bei den Metrikern hebt Auflösung und Zusammenziehung den Begriff des *μέτρον καθαρὸν* nicht auf, ebensowenig wie die irrationale Thesis in Jamben und Trochäen, Mar. Victor. p. 2549. Ebenso ist anzunehmen, dass auch nach der Theorie der Rhythmik ein daktylischer Vers, welcher Spondeen enthielt, oder eine jambische Reihe mit Auflösungen, unter die *ἀσύνθετοι* gerechnet wurde; ebenso auch die Jamben und Trochäen mit irrationalen Sylben, für welche die Rhythmiker die Kategorie der *πόδες ἄλογοι* aufstellen (s. Kapitel VIII).

Wir besitzen nun auch noch in dem zweiten Buche des Aristides, wo von dem ethischen Character der Rhythmen die Rede ist, eine Stelle über die *σύνθετοι*, p. 98. Hier heisst es: *οἵγε μὲν σύνθετοι παθητικώτεροί τέ εἰσι τῷ κατὰ τὸ πλεῖστον τοὺς ἐξ ὧν σύγκεινται ῥυθμοὺς ἐν ἀνισότητι θεωρεῖσθαι, καὶ πολὺ τὸ ταραχῶδες ἐπιφαίνοντες, τῷ μηδὲ τὸν ἀριθμόν, ἐξ οὗ συνεστᾶσι, τὰς αὐτὰς ἑκάστοτε διατηρεῖν τάξεις, ἀλλ' ὅτὲ μὲν ἀπὸ μακρᾶς ἄρχεσθαι, λήγειν δ' εἰς βραχεῖαν, ἢ ἐναντίως, καὶ ὅτὲ μὲν ἀπὸ θέσεως, ὅτὲ δὲ [ὡς] ἑτέρως τὴν ἐπιβολὴν τῆς περιόδου ποιεῖσθαι. πεπόνθασι δὲ μᾶλλον οἱ διὰ πλειόνων ἤδη συνεστῶτες ῥυθμῶν, πλείων γὰρ ἐν αὐτοῖς ἡ ἀνωμαλία· διὸ καὶ τὰς τοῦ σώματος κινήσεις ποικίλας ἐπιφέροντες οὐκ ἐς ὀλίγην ταραχὴν τὴν διάνοιαν ἐξάγουσιν.* Zur Erklärung des Einzelnen Folgendes. Der Comparativ *παθητικώτεροι* ist mit Beziehung auf die vorausgehenden *ῥυθμοὶ ἀσύνθετοι* oder *ἁπλοῖ* gebraucht, von denen bereits die *ἡμιόλιοι* als *κεκινημένοι* und *ἐνθουσιαστικώτεροι* (sc. *τῶν ῥυθμῶν ἴσων*), die *διπλάσιοι* als *θερμοὶ* u. s. w. characterisirt waren. — Mit den Worten *τὸ πλεῖστον τοὺς ἐξ ὧν σύγκεινται ῥυθμοὺς ἐν ἀνισότητι θεωρεῖσθαι* haben wir zu vergleichen die unserer Stelle vorausgehenden Ausdrücke: *τοὺς ἐν ἡμιολίῳ λόγῳ θεωρουμένους* und *οἱ ἐν τῷ διπλασίονι ἀνωμαλίας μὲν διὰ τὴν ἀνισότητα μετειληφότες*, der Sinn ist also: die *ῥυθμοὶ* oder Einzeltacte, woraus die *σύνθετοι* zusammengesetzt sind, stehen meist im *λόγος ἄνισος*, das heisst *ἄρσις* und *θέσις* sind ungleich, wie das in der That bei allen von Aristides angeführten Beispielen der *ῥυθμοὶ σύν-*

θετοι der Fall ist, vgl. S. 194. — *Τῷ μηδὲ τὸν ἀριθμὸν ἐξ οὗ συνεστᾶσι, τὰς αὐτὰς ἑκάστοτε διατηρεῖν τάξεις*] Die Handschriften haben hier *ἄῤῥυθμον*; es ist aber *ἀριθμὸν* zu schreiben und von dem *μέγεθος*, das heisst der Morenzahl zu verstehen, vgl. p. 41: *σύμπαντα τὸν ἀριθμὸν συντίθενται καὶ μερίζουσι τοῦτον εἰς σχήματα ῥυθμικά,* wo gleich darauf als Beispiel des *ἀριθμὸς* die *δεκὰς* oder der *ποὺς δεκάσημος* angeführt wird. Der Sinn der Worte *μηδὲ τὸν ἀριθμὸν* (= *τὸ μέγεθος*), *ἐξ οὗ συνεστᾶσι* u. s. w. erklärt sich aus der unten S. 204 besprochenen Stelle des Aristoxenus p. 288: *σχήματι δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων, ὅταν τὰ αὐτὰ μέρη τοῦ αὐτοῦ μεγέθους μὴ ὡςαύτως ᾖ τεταγμένα.*

Ὁτὲ μὲν ἀπὸ θέσεως, ὁτὲ δὲ ὡς ἑτέρως τὴν ἐπιβολὴν τῆς περιόδου ποιεῖσθαι] Das Wort *περίοδος* haben wir bereits als die Bezeichnung eines aus 3 oder mehr Einzeltacten bestehenden *ποὺς σύνθετος* kennen gelernt; *ἐπιβολὴ* ist ein den Rhetoren entlehnter Ausdruck für Structur oder Anordnung des Satzes. Das handschriftliche *ὡς* vor *ἑτέρως* ist zu tilgen; man könnte mit Meiboom daran denken, es als den Rest von *ἀπ' ἄρσεως* zu fassen, aber dann wäre das folgende *ἑτέρως* eine Tautologie.

Οἱ διὰ πλειόνων ἤδη συνεστῶτες ῥυθμῶν (sc. *πόδες σύνθετοι*) erklärt sich aus p. 36 *σύνθετοι μὲν οἱ ἐκ δύο γενῶν ἢ καὶ πλειόνων συνεστῶτες*; hier sind also die aus mehr als zwei Arten von Einzeltacten bestehenden *πόδες σύνθετοι* gemeint; sie haben eine leidenschaftlichere Stimmung (*πεπόνθασι μᾶλλον*) als die bloss aus 2 Arten von Einzeltacten bestehenden *σύνθετοι*. — Hiernach übersetzen wir die ganze Stelle:

„Die *πόδες σύνθετοι* sind leidenschaftlicher als die *ἁπλοῖ*, „indem die Einzeltacte, woraus sie zusammengesetzt sind, ge„wöhnlich ungleiche Chronoi haben, und sie zeigen vielfach den „Character der Unruhe; denn nicht einmal bei Bewahrung der„selben Morenzahl, woraus sie bestehen, halten sie immer die„selbe Anordnung inne (vgl. die 12 *σύνθετοι δωδεκάσημοι* S. 194), „sondern beginnen bald mit einer Länge und schliessen mit ei„ner Kürze, bald umgekehrt, und die Structur der Periode wird „bald mit anlautender *θέσις*, bald auf die entgegengesetzte Weise „(mit anlautender *ἄρσις*) gebildet. Noch grösser ist die leiden„schaftliche Stimmung bei denen, welche mehr als 2 Arten von „Einzelrhythmen enthalten; denn hier ist die Anomalie noch

„grösser; deshalb bringen sie auch, indem sie mannigfache Be-„wegungen des Körpers herbeiführen, unser Gefühl in nicht ge-„ringe Unruhe.“

Diese Characterisirung des Ethos lässt gar keinen Zweifel mehr darüber, dass wir unter den *σύνθετοι* nur die aus ungleichen Einzelfüssen zusammengesetzten Tacte zu verstehen haben. Eine Verbindung

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ oder – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ oder – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –

kann kein *πους σύνθετος* sein; denn diese Rhythmen sind bereits in der vorausgehenden Schilderung der Daktylen, Trochäen, Päone als *ῥυθμοὶ ἁπλοῖ* ihrem Ethos nach characterisirt.

§. 20. Zweite Definition der *ἁπλοῖ* und *σύνθετοι*. Die Semasie. Der Unterschied von *πούς* und *ῥυθμός*.

Aristides sagt p. 34: *ἁπλοῖ μὲν γάρ εἰσιν οἱ εἰς χρόνους διαιρούμενοι, σύνθετοι δὲ οἱ καὶ εἰς πόδας ἀναλυόμενοι.* Damit stimmt es, dass er von den *πόδες μικτοί*, welche bald *ἁπλοῖ*, bald *σύνθετοι* sind, die Definition gibt p. 36: *οἱ ποτὲ μὲν εἰς χρόνους, ποτὲ δὲ εἰς ῥυθμοὺς ἀναλυόμενοι ὡς οἱ ἑξάσημοι* ⏑ – | – ⏑. Diese auf die *διαίρεσις* sich beziehende Definition stammt von Aristoxenus, welcher p. 298 in der allgemeinen Aufzählung der *διαφοραὶ ποδῶν* folgendes sagt: *οἱ δὲ ἀσύνθετοι τῶν συνθέτων διαφέρουσι τῷ μὴ διαιρεῖσθαι εἰς πόδας, τῶν συνθέτων διαιρουμένων.*

Diese zweite Definition bezieht sich auf die *σημασία*, auf die Percussio: der *πους σύνθετος*, der aus gleichen Einzelfüssen zusammengesetzte Tact, wird bloss in *χρόνοι* zerlegt; der *πους σύνθετος* dagegen, der aus ungleichen Einzelfüssen zusammengesetzte Tact, auch in *πόδες*. Aber die einzelnen *πόδες*, in die der *πους σύνθετος* zerfällt wird, sind nicht selbstständige Tacte, sondern immer nur die Bestandtheile eines grösseren Tactes, ein *χρόνος ποδικός*. Hierher ist Aristoxenus ap. Psellum zu ziehen: *ποδικὸς μὲν οὖν ἐστι χρόνος ὁ κατέχων σημείου ποδικοῦ μέγεθος, οἷον ἄρσεως ἢ βάσεως ἢ ὅλου ποδός*, und bald nachher: *καὶ ἔστι ῥυθμὸς μὲν ὥσπερ εἴρηται σύστημά τι συγκείμενον ἐκ τῶν ποδικῶν χρόνων, ὧν ὁ μὲν ἄρσεως, ὁ δὲ βάσεως, ὁ δὲ ὅλου ποδός.* Das *σημεῖον ποδικὸν* oder der *χρόνος ποδικὸς* ist entweder eine *ἄρσις* oder *βάσις* oder ein ganzer *πους*, der zugleich

eine ἄρσις und βάσις enthält. Ist nämlich der ganze Tact ein ἀσύνθετος, so sind seine σημεῖα ποδικὰ blosse ἄρσεις oder βάσεις. Ist er ein πούς σύνθετος, so sind seine σημεῖα ποδικὰ ὅλοι πόδες, bei denen wiederum die Gliederung nach ἄρσις und βάσις durch die σημασία bezeichnet werden muss. Wir wollen dies durch ein Beispiel klar machen.

— ⏑ — ⏑

ist ein πούς ἑξάσημος ἴσος; er besteht aus 2 Einzelfüssen, von denen jeder 2 χρόνοι hat, aber bei der σημασία bleiben diese χρόνοι des Einzelfusses unberücksichtigt, es kommen auf den ganzen 6zeitigen Tact nur 2 σημεῖα, indem der eine Einzelfuss als ἄρσις, der andere als βάσις angesehen wird. Sind aber die verbundenen Füsse ungleich

— ⏑, ⏑ —

so enthält dieser Tact, als Ganzes betrachtet, zwar auch 2 σημεῖα oder χρόνοι ποδικοί, aber diese sind jetzt keine blosse ἄρσις oder βάσις mehr, sondern ὅλοι πόδες, die auch als solche in der σημασία bezeichnet werden müssen. Es wird also ausser den beiden Bewegungen der Hand, welche die χρόνοι ῥυθμικοί bezeichnen, zugleich noch die Gliederung jedes einzelnen χρόνος ποδικὸς bezeichnet, indem dieser als ὅλος πούς wiederum in seine beiden χρόνοι ποδικοὶ zerlegt wird.

πούς ἁπλοῦς		πούς σύνθετος	
σημεῖον	σημεῖον	σημεῖον	σημεῖον
ἄρσις	θέσις	ὅλος πούς	ὅλος πούς
—́ ⏑	—̋ ⏑	—́ ⏑	⏑ —̋
		θ. ἄ.	ἄ. θ.

Der πούς ἁπλοῦς zerfällt hiernach in eine geringere, der σύνθετος in eine grössere Zahl rhythmischer μέρη. Hierauf ist die Stelle Aristox. ap. Psell. §. 10 zu beziehen: πᾶς δὲ ὁ διαιρούμενος εἰς πλείω ἀριθμόν, καὶ εἰς ἐλάττω διαιρεῖται, „jeder in eine grössere Zahl zerfällte Tact (also der σύνθετος) wird zugleich auch in eine kleinere Zahl (wie der ἁπλοῦς) zerfällt. Dies ist dasselbe wie wenn Aristides p. 34 sagt: ἁπλοῖ μὲν γάρ εἰσιν οἱ εἰς χρόνους διαιρούμενοι, σύνθετοι δὲ οἱ καὶ εἰς πόδες ἀναλυόμενοι. Der σύνθετος wird wie der ἁπλοῦς in 2, 3, 4 χρόνοι zerlegt (εἰς ἐλάττω ἀριθμὸν διαιρεῖται), aber er zerfällt ausserdem auch in πόδες, die χρόνοι sind nämlich ὅλοι πόδες, die

als solche wiederum ihre *χρόνοι* haben, und somit ist der *σύνθετος* zugleich ein *διαιρούμενος εἰς πλείω ἀριθμόν.*

	πους σύνθετος	
	— ⏑	⏑ —
διαιρούμενος εἰς πλείω ἀριθμὸν (4 σημεῖα)	θέσ. ἄρσ.	ἄρσ. θέσ.
καὶ εἰς ἐλάττω διαιρεῖται (2 σημεῖα)	ὅλος πούς als σημεῖον α΄	ὅλος πούς als σημεῖον β΄

Es müssen also bei der *σημασία* ausser den kleineren Tacttheilen, den *θέσεις* und *ἄρσεις* der *ὅλοι πόδες* (der Einzeltacte), zugleich noch die grösseren Hauptabschnitte des Tactes, die gewöhnlichen *χρόνοι ποδικοί*, von denen jeder mehrere jener kleinen Tacttheile in sich begreift, bezeichnet werden.

Die *σημασία* bei *πόδες σύνθετοι* war demnach viel complicirter als bei *πόδες ἁπλοῖ*. Hierdurch bekommen wir Aufschluss über eine bisher unerklärte Stelle im Anfange des Aristoxenischen Kapitels von den *χρόνοι* p. 288: *ᾧ δὲ σημαινόμεθα τὸν ῥυθμὸν καὶ γνώριμον ποιοῦμεν τῇ αἰσθήσει, πούς ἐστιν εἷς ἢ πλείους ἑνός*: „wodurch wir den Rhythmus bezeichnen und fasslich machen, ist Ein *πούς* oder mehrere *πόδες*". Ein *πούς* ist es bei *ῥυθμοὶ ἁπλοῖ*, mehrere *πόδες* sind es bei *ῥυθμοὶ σύνθετοι.* Mit einem Worte: besteht der ganze Tact aus gleichen Einzelfüssen, so werden diese vom *ἡγεμὼν* nicht als *πόδες* bezeichnet, es wird nicht ihre Gliederung nach Arsis und Thesis bemerklich gemacht, sondern der Einzelfuss erhält nur ein einziges *σημεῖον*, ja es kann wie im Dimeter und Trimeter sogar auf eine Dipodie nur ein einziges *σημεῖον* kommen. Ist dagegen der ganze Tact aus mehreren ungleichen Einzelfüssen zusammengesetzt, so müssen ausser den *χρόνοι* des ganzen Tactes auch noch diese Einzelfüsse als *πόδες*, das heisst in ihrer Gliederung nach Arsis und Thesis bemerklich gemacht werden.

Jetzt wird es uns möglich, den Unterschied zu fassen, welcher zwischen *ῥυθμὸς* und *πούς* besteht. Beide Wörter bedeuten Tact und können in den meisten Fällen willkürlich für einander gebraucht werden. Für *πούς ἴσος*, *διπλάσιος*, *ἡμιόλιος* oder *δακτυλικός*, *ἰαμβικός*, *παιωνικὸς* wird eben so häufig *ῥυθμὸς* gesagt. Quintil. inst. 9, 4, 47 *ῥυθμὸς aut est par ut dacty-*

lus ... aut sexuplex ut paeon ... aut duplex ut iambus. Mar. Victorin. de rhythmo 2484; Aristid. 36 ἐν δακτυλικῷ γένει ῥυθμοὶ ἕξ (Daktylus, Anapäst u. s. w.), 37 ἐν τῷ ἰαμβικῷ γένει οἱ δὲ ῥυθμοὶ (Jambus, Trochäus u. s. w.), während es p. 38 heisst: ἐν τῷ παιωνικῷ πόδες δύο (Päon und Päon epibatus). Ebenso sagt auch Aristoxenus περὶ τοῦ πρώτου χρόνου Porphyr. p. 255 ὃς ἂν ληφθῇ τῶν ῥυθμῶν, οἷον εἰπεῖν ὁ τροχαῖος; für πόδες ἁπλοῖ, σύνθετοι, μικτοί heisst es Aristid. 35 τῶν ῥυθμῶν οἱ μέν εἰσι σύνθετοι, οἱ δὲ ἀσύνθετοι, οἱ δὲ μικτοί. Die ἁπλοῖ und σύνθετοι heissen in der näheren Ausführung Aristid. 36. 37 durchweg ῥυθμοί, ebenso p. 40 μέχρι τῶν συνθέτων ῥυθμῶν. In dem Kapitel vom ethischen Character Aristid. 97 ist durchgängig ῥυθμοὶ gesagt. Hiermit stimmt es nun, dass man sowohl sagen kann λόγος ῥυθμικὸς wie ποδικὸς Aristid. 41. 42, γένος ῥυθμικὸν und ποδικὸν Aristid. 35. 36, σχήματα ῥυθμικὰ und ποδικὰ Aristid. 42. Bacchius 24 nennt die πόδες nur ῥυθμοί.

Aber sowohl Aristides wie Aristoxenus statuiren einen Unterschied zwischen πούς und ῥυθμός, indem der ποὺς ein Theil des ῥυθμὸς ist. Aristoxenus ap. Porphyr. 255 πάντες οἱ ῥυθμοὶ ἐκ ποδῶν τινων σύγκεινται, Aristides 34 ποὺς μὲν οὖν ἐστι μέρος τοῦ παντὸς ῥυθμοῦ, δι' οὗ τὸ ὅλον (sc. ῥυθμὸν) καταλαμβάνομεν, τούτου (sc. τοῦ ποδὸς) δὲ μέρη δύο, ἄρσις καὶ θέσις. Man hat angenommen, dass in der zweiten Stelle ῥυθμὸς den Tact im Allgemeinen bezeichnen soll, wie wir sagen, ein Stück hat $^3/_4$-Tact. Aber dass ὁ πᾶς oder ὅλος ῥυθμὸς hier von einem bestimmten rhythmischen Abschnitt des Ganzen zu verstehen sei, geht aus Aristox. 288 hervor: ᾧ δὲ σημαινόμεθα τὸν ῥυθμὸν καὶ γνώριμον ποιοῦμεν τῇ αἰσθήσει. πούς ἐστιν εἷς ἢ πλείους ἑνὸς „womit wir den ῥυθμὸς bezeichnen und für unsere αἴσθησις fasslich machen, ist entweder ein πους oder mehrere πόδες". Sollte hier ῥυθμὸς den Tact des Stückes im Allgemeinen bezeichnen, und ποὺς der einzelne Tact sein, so könnte es nicht heissen πούς εἷς, denn das Ganze besteht immer mehr als aus einem einzigen Tacte; es kann aber auch ποὺς εἷς ἢ πλείους ἑνὸς nicht so gefasst werden als ob es heissen sollte, das Ganze hat entweder denselben Tact oder verschiedene Tacte. Vielmehr ist ῥυθμὸς ein bestimmter Abschnitt des Ganzen, der entweder einen oder mehrere πόδες enthält. Wie ist nun das Verhältnis von πους zu ῥυθμὸς auf-

zufassen? Dies geht aus den bereits oben angeführten Stellen Aristox. p. 298 und ap. Psel- lum 8 hervor. Stellen wir sie mit der vorausgehenden zusammen.

Der ῥυθμὸς wird bezeichnet und für die αἴσθησις kenntlich gemacht

entweder durch einen πούς | oder durch mehrere πόδες.

Der ῥυθμὸς ist eine Vereinigung von ποδικοὶ χρόνοι. Diese sind

entweder Arsen oder Thesen | oder ganze πόδες.

Der πούς besteht aus 2—4 χρόνοι (Arsen und Thesen).

Der πούς ἀσύνθετος wird nicht in πόδες, sondern blos in χρόνοι (Arsen und Thesen) getheilt.	Der πούς σύνθετος wird in mehrere πόδες (von denen jeder seine χρόνοι, Arsen und Thesen hat) getheilt.
ῥυθμὸς ἀσύνθετος (Aristid.)	ῥυθμὸς σύνθετος (Aristid.)

Der ῥυθμὸς kann also auch πούς genannt werden, aber nicht umgekehrt ein jeder πούς auch ῥυθμός. Der Tact, den die Alten einen σύνθετος nennen, heisst sowohl ῥυθμὸς wie πούς, aber die Einzeltacte, in die er getheilt wird, heissen nur πόδες, nicht ῥυθμοί. Eben weil der σύνθετος aus mehreren πόδες besteht, sagt Aristoxenus, dass der ῥυθμὸς durch πλείους ἑνὸς πόδες bezeichnet würde; der andere Fall, dass nämlich der ῥυθμὸς auch aus Einem πούς bestehen kann, bezieht sich auf den ἀσύνθετος, der nur in χρόνοι, aber nicht in mehrere πόδες getheilt wird. Die Stelle aus der Aristoxenischen Schrift περὶ χρόνου πρώτου: πάντες οἱ ῥυθμοὶ ἐκ ποδῶν τινῶν σύγκεινται steht hiermit in keinem Widerspruche. Aristoxenus polemisirt hier gegen diejenigen, welche behaupten, das Princip der Rhythmik sei ein ἄπειρον, ein unbestimmtes, weil der Ausgangspunkt der Rhythmik, der χρόνος πρῶτος, ein ἄπειρος sei. Gegen diesen Vorwurf macht Aristoxenus geltend, der χρόνος πρῶτος habe zwar an sich kein bestimmtes Zeitmaass, aber er erhalte ein solches in jedem speciellen Falle durch das Tempo; er sei also somit ein bestimmter. Daher seien nun auch die χρόνοι δίσημοι, τρίσημοι u. s. w. keine unbestimmten, mithin auch die aus diesen χρόνοι bestehenden πόδες nicht und schliesslich auch die ῥυθμοὶ nicht, ἐπειδὴ πάντες οἱ ῥυθμοὶ ἐκ ποδῶν τινῶν σύγκειται. Ari-

stoxenus spricht hier nur kurz und allgemein; es kommt ihm bloss darauf an, den πούς als Bestandtheil des ῥυθμὸς hinzustellen, um zu zeigen, dass das Ganze bestimmt sein muss, wenn die Theile bestimmt sind: dass der ῥυθμὸς nur als σύνθετος aus mehreren πόδες, als ἀσύνθετος aber nur aus Einem πούς besteht, ist hier gleichgültig.

Wird also ein Tact als ein selbstständiges rhythmisches Ganze gefasst, dann heisst er ῥυθμός, kann aber auch πούς genannt werden. Auch der einzelne Trochäus u. s. w. kann bei dieser Auffassung ῥυθμὸς heissen. Aber wie die neuere Rhythmik kennt auch die antike einen zusammengesetzten Tact, der aus der Vereinigung mehrer einzelner Tacte besteht, die jetzt in der Vereinigung zu einem grösseren Ganzen ihre Selbstständigkeit verlieren und aus Tacten zu blossen Tactabschnitten werden. Sind nun diese letzteren in ihrer äusseren Form einander gleich, so heisst die ganze Gruppe ein ῥυθμὸς oder πούς σύνθετος, sie selber aber behalten den Namen πόδες, ohne jedoch ῥυθμοὶ genannt zu werden, und werden als πόδες beim Tactiren durch Angabe ihrer Arsis und Thesis bezeichnet. Sind sie aber einander in der Form gleich, so heisst die ganze Gruppe ῥυθμὸς oder πούς ἀσύνθετος, sie selber führen nicht den Namen πόδες und ihre Arsis und Thesis bleibt unbezeichnet, sie werden nur als Tactabschnitte, als χρόνοι ποδικοὶ angesehen.

§. 21. Die Diäresis und das Schema der σύνθετοι.

Die σημασία der ἀσύνθετοι spielt in der Praxis der alten Rhythmiker eine grosse Rolle. Die Theorie knüpfte an sie zwei andere διαφοραὶ ποδῶν, κατὰ διαίρεσιν und κατὰ τὸ σχῆμα. Hierüber lesen wir bei Aristides p. 34: πέμπτη δέ ἐστιν (sc. διαφορὰ) ἡ κατὰ διαίρεσιν ποιάν, ὅταν ποικίλως διαιρουμένων τῶν συνθέτων, ποικίλους τοὺς ἁπλοῦς γίνεσθαι συμβαίνῃ. Ἕκτη ἡ κατὰ τὸ σχῆμα τὸ ἐκ τῆς διαιρέσεως ἀποτελούμενον. Dasselbe μέγεθος, wenn es nicht aus gleichförmigen Einzeltacten zusammengesetzt ist, kann auf verschiedene Weise zusammengesetzt sein, kann mithin durch verschiedene Diäresen zerfällt werden, und hiernach ergeben sich für dasselbe μέγεθος einmal d i e s e, das anderemal j e n e Einzelfüsse (πόδες ἁπλοῖ) als Bestandtheile. Die

verschiedenen Diäresen desselben *μέγεθος* ergeben verschiedene äussere Formen des Tactes und diese Formen heissen *σχήματα*.

Aristoxenus bezeichnet die beiden *διαφοραὶ* folgendermassen p. 288: *διαιρέσει δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων, ὅταν τὸ αὐτὸ μέγεθος εἰς ἄνισα μέρη διαιρεθῇ, ἤτοι κατὰ ἀμφότερα, κατά τε τὸν ἀριθμὸν καὶ κατὰ τὰ μεγέθη, ἢ κατὰ θάτερα. σχήματι δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων, ὅταν τὰ αὐτὰ μέρη τοῦ αὐτοῦ μεγέθους μὴ ὡσαύτως ᾖ τεταγμένα.* Dies ist zwar nur eine vorläufige Inhaltsanzeige dessen, was späterhin genauer über die *διαίρεσις* und das *σχῆμα* gesagt werden soll, aber es enthält viel mehr Specielles, als die Worte des Aristides. Aristoxenus sagt zwar nicht, dass sich die beiden *διαφοραὶ* auf die *πόδες σύνθετοι* beziehen, aber von den näheren Bestimmungen, die er in jenen Worten gibt, finden wenigstens einige nur auf die *σύνθετοι* Anwendung. Im Ganzen sind hier 3 Bestimmungen gegeben, 2 über die *διαίρεσις* und 1 über das *σχῆμα*. Sie alle beziehen sich auf die *μέρη ποδός*. Es heisst: „Dasselbe *μέγεθος* zerfällt durch verschiedene *διαίρεσις* in verschiedene Formen, und zwar verschieden in zwei Beziehungen, in Beziehung auf die Zahl und auf das *μέγεθος* der *μέρη*."

1) Die Theile sind ungleich in beiderlei Beziehung, ihrer Zahl und ihrer Grösse nach, *μέρη ἄνισα κατά τε τὸν ἀριθμὸν καὶ κατὰ τὸ μέγεθος*. Dasselbe *μέγεθος* eines ganzen *πούς* bietet sich durch verschiedene *διαίρεσις* in verschiedenen Formen dar. In einer jeden sind die *μέρη* der Zahl nach und dem *μέγεθος* nach verschieden, also z. B. das eine Mal zerfällt der *πούς* in 2 *μέρη* von grösserem *μέγεθος*, das andere Mal in 4 *μέρη* von kleinerem *μέγεθος*.

2) Die Theile sind ungleich, aber nicht *κατὰ ἀμφότερα*, nicht zugleich nach der Zahl und dem *μέγεθος*, sondern nur *κατὰ θάτερα*, nach einem von beiden Momenten, während sie nach dem andern gleich sind. Hier lässt der Ausdruck eine doppelte Möglichkeit zu: die Zahl der *μέρη* ist gleich, ihr *μέγεθος* ist ungleich, oder: die Zahl ist ungleich, das *μέγεθος* der einzelnen *μέρη* ist gleich; also:

a) *μέρη ἴσα μὲν κατὰ τὸν ἀριθμὸν, ἄνισα δὲ κατὰ τὸ μέγεθος.*
b) *μέρη ἄνισα μὲν κατὰ τὸν ἀριθμόν, ἴσα δὲ κατὰ τὸ μέγεθος.*

Aber wenden wir uns von den Worten zum Inhalte. Da sehen wir, dass der Fall *b*) unmöglich ist. Ein und dieselbe Grösse (*τὸ αὐτὸν μέγεθος*) soll durch zwei Diäresen zerlegt werden. Sie zerfällt bei der einen Diärese in die Theile *a, a, a* ... und möge hier *A* genannt werden, bei der andern Diärese in die Theile *b, b, b* ... und möge hier *B* genannt werden.

$$\left.\begin{array}{l} A = a + a + a + \dots \\ B = b + b + b + \dots \end{array}\right\}$$ Die Zahl der Theile ist zunächst unbestimmt.

Wenn nun $a = b$ ist (*ἴσα τὰ μέρη κατὰ τὸ μέγεθος*), so muss bei der Gleichheit von *A* und *B* das ganze Megethos *A* dieselbe Zahl von *μέρη* oder Summanden enthalten, wie das ganze Megethos *B*. (Wenn $A = B$, $a = b$, $A = ma$ ist, dann ist $B = mb$.) Sind also die *μέρη ἴσα κατὰ τὸ μέγεθος*, so können sie nicht *ἄνισα κατὰ τὸν ἀριθμὸν* sein.

So bleibt nur der Fall *a*) übrig: „*μέρη ἴσα μὲν κατὰ τὸν ἀριθμόν, ἄνισα δὲ κατὰ τὸ μέγεθος*, das heisst die *μέρη*, in welche ein und dasselbe *μέγεθος ποδὸς* durch zwei verschiedene Diäresen zerfällt, sind in beiden Diäresen der Anzahl nach gleich (z. B. der ganze Tact zerfällt jedesmal in zwei *μέρη*), oder die *μέρη* der einen Diärese sind in ihrer Grösse den *μέρη* der andern Diärese ungleich. Ein *πους δωδεκάσημος* z. B. zerfällt das einemal in 2 *μέρη ἑξάσημα*, das anderemal in 1 *μέρος ἑπτάσημον* und 1 *μέρος πεντάσημον* ($12 = 6 + 6 = 7 + 5$). Diese Verschiedenheit der Theile findet nur statt, wenn von zwei gleich grossen Füssen der eine ein *πους ἁπλοῦς*, der andere ein *σύνθετος* ist, oder wenn sie beide *πόδες σύνθετοι* sind, niemals aber, wenn sie beide *πόδες ἁπλοῖ* sind.

3) **Die Theile sind gleich gross, sowohl der Zahl wie dem *μέγεθος* nach, aber sie sind auf verschiedene Weise geordnet.** Es zerfällt z. B. derselbe *πους* bei zwei verschiedenen Diäresen jedesmal in 4 *μέρη*, die wir *a*, *b*, *c*, *d* nennen wollen, aber das einemal ist die Reihenfolge derselben *a b c d*, das anderemal *b c d a* oder *c d a b* u. s. w. Die hierdurch entstehende verschiedene Form des *πους* nennt man das *σχῆμα*. Es ist das derselbe Gebrauch des Wortes, wie wir ihn bei den Metrikern in *πολυσχημάτιστα μέτρα* (z. B. –⏑–⏑⏑–⏑– und –⏑⏑–⏑––⏑–) antreffen. Diese Verschiedenheit findet wiederum nur zwischen zwei gleich grossen *πόδες σύνθετοι* statt,

denn die Einzeltacte, in welche zwei gleiche πόδες ἁπλοῖ zerfallen, sind unter einander fortwährend gleich und eine Veränderung der Ordnung bringt keine Verschiedenheit der Form hervor: zwei Tacte z. B. von der Form ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – werden, auch wenn man den zweiten Einzelfuss zum ersten macht, einander fortwährend gleich sein.

Die hier dargelegte διαφορὰ ποδῶν κατὰ σχῆμα bezieht sich also nur auf πόδες σύνθετοι. Es kommen aber auch Stellen vor, nach denen auch zwei dem Megethos nach gleiche πόδες ἁπλοῖ bei verschiedener διαίρεσις verschiedene σχήματα ergeben. Wenn z. B. ein ποὺς δωδεκάσημος das einemal als ποὺς ἴσος in 2 χρόνοι ἑξάσημοι (– ⏑ – ⏑, – ⏑ – ⏑), das anderemal als ποὺς διπλάσιος in 3 χρόνοι τετράσημοι (– ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑) zerfällt, so scheint man die durch diese verschiedene Diäresis entstehenden verschiedenen Formen des 12zeitigen Tactes „σχήματα ποδικὰ oder ῥυθμικὰ“ genannt zu haben. Man vergleiche die S. 176 erörterte Stelle des Mar. Victor. p. 2514: *dactylicum hexametrum ... recipit figuras tres; has Graeci dicunt* ποδικὰ σχήματα (das Megethos des *dactylicum hexametrum* ist freilich kein einheitlicher πούς).

Von der Diäresis in σχήματα ῥυθμικὰ dieser Art gibt Aristides p. 61, 12 bis 62, 4 ein längeres Beispiel an dem ῥυθμὸς δεκάσημος. Dieser wird zuerst eingetheilt in 2 + 3 + 3 + 2, wo die einzelnen μέρη zu einander im λόγος ἡμιόλιος stehen, — dann in 3 + 3 + 4, wo die beiden letzten μέρη einen ποὺς ἐπίτριτος bilden, — dann in 4 + 6, das rhythmische Verhältnis des παίων ἐπιβατός, — endlich in 5 + 5, die päonische Dipodie. Die letzte Diäresis kommt im Wesentlichen mit der ersteren überein, bei welcher nur dies unklar ist, weshalb Aristides in 2 + 3 + 3 + 2 und nicht in 3 + 2 + 3 + 2 getheilt hat. Ich bemerke, dass in dieser Partie die Lesarten des Cod. M. und B. μερίζω, ποιῶ u. s. w., anstatt μερίζων und ποιῶν des Cod. Leydensis aufzunehmen sind.

Aristoxenus verweist p. 31, 23 bei Gelegenheit des χρόνος πρῶτος auf seinen Abschnitt, welcher von den ποδικὰ σχήματα handelte. Vermuthlich sind diese ποδικὰ σχήματα in derselben Bedeutung, wie die *figurae pedales* des Hexameters und die ῥυθμικὰ σχήματα des Aristides zu fassen.

Die ῥυθμοὶ ἁπλοῖ und σύνθετοι oder συμπεπλεγμένοι des Dionysius und Bacchius.

Ausser dem streng technischen Sinne der Rhythmiker kommen die Ausdrücke ῥυθμοὶ ἁπλοῖ und σύνθετοι bei Dionysius comp. verb. XVII p. 288 Sch. als Bezeichnung des Fusses im Sinne der Metrik vor: die 2- und 3sylbigen Füsse heissen hier ῥυθμοὶ ἁπλοῖ, die mehrsylbigen σύνθετοι. Die Stelle lautet: Οὗτοι δώδεκα ῥυθμοί τε καὶ πόδες εἰσὶν οἱ πρῶτοι καταμετροῦντες ἅπασαν ἔμμετρόν τε καὶ ἄμμετρον λέξω, ἐξ ὧν γίνονται στίχοι τε καὶ κῶλα. Οἱ γὰρ ἄλλοι ῥυθμοί τε καὶ πόδες πάντες ἐκ τούτων εἰσὶ σύνθετοι. Ἁπλοῦς δὲ ῥυθμὸς ἢ πους οὔτ' ἐλάττων ἐστὶ δυοῖν συλλαβῶν οὔτε μείζων τριῶν.

Hiermit stimmt im Wesentlichen Bacchius p. 76, 19 — 68, 10 überein, der sich auf die Frage: πόσοι οὖν εἰσι ῥυθμοί? die Antwort geben lässt: δέκα. Von diesen zehn Rhythmen sind die ersten sechs ῥυθμοὶ ἁπλοῖ: der ἡγεμὼν ⏑ ⏑, der ἴαμβος ⏑ –, der χορεῖος – ⏑, der ἀνάπαιστος ⏑ ⏑ –, der ὄρθιος – – mit irrationaler Arsis und langer Thesis, der σπονδεῖος – –, die vier letzten sind ῥυθμοὶ συμπεπλεγμένοι; der παιὰν – ⏑ ⏑ ⏑, der βακχεῖος ⏑ ⏑ – –, der δόχμιος ἐξ ἰάμβου καὶ ἀναπαίστου καὶ παιᾶνος τοῦ κατὰ βάσιν (unklar), der ἐνόπλιος ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –. Die Unvollständigkeit in der Aufzählung der Rhythmen ist hier wohl nur Folge eines flüchtigen Excerpirens: es fehlt der Daktylus, es fehlt der antithetische Fuss des Orthius (bei Aristoxenus χορεῖος ἄλογος) u. a. Die Darstellung bei Aristides hat Manches mit der des Bacchius gemein, denn auch bei Aristides wird der Dochmius, der Enoplius (unter dem Namen προσοδιακὸς) und der βακχεῖος (unter dem gewöhnlichen Namen ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος) unter den σύνθετοι aufgeführt, der παίων dagegen, nach Bacchius σύνθετος ἐκ χορείου καὶ ἡγεμόνος ist bei Aristides ῥυθμὸς ἁπλοῦς. Im Uebrigen aber hat diese Terminologie des Bacchius und Dionysius mit den ἁπλοῖ und σύνθετοι des Aristides und Aristoxenus nichts zu thun.

Achtes Kapitel.

Die Irrationalität.

(*Πόδες ἄλογοι.*)

§. 22. Aristoxenus' Vergleich der irrationalen Intervalle und Zeitgrössen.

Die irrationalen Intervalle.

Zu den am meisten befremdenden Eigenthümlichkeiten der alten musischen Kunst gehören die irrationalen Grössen, die sowohl in der Harmonik wie in der Rhythmik vorkamen. Da Aristoxenus die rhythmische Irrationalität in dem hierüber handelnden Kapitel (p. 34, 6; vgl. S. 95) durch Verweisung auf harmonische Irrationalität erläutert, so müssen wir hier zunächst auf die letztere eingehen.

Die Griechen hatten eine diatonische und eine chromatische Scala; in der ersteren enthält das Tetrachord (die Quarte) 1 Halbtonintervall und 2 Ganztöne, in der zweiten 2 Halbtöne und 1 kleine Terz, z. B. für die dorische Tonart:

	τετράχορδ.				τετράχορδ.			
διάτονον:	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*
χρῶμα:	*e*	*f*	*fis*	*a*	*h*	*c*	*cis*	*e*

Die Stimmung dieser Töne, welche Aristoxenus als die gewöhnliche voraussetzt, entspricht genau unserer sogenannten gleichschwebenden Temperatur (wie sie z. B. auf unseren Klavieren vorkommt: alle Halbtonintervalle und ebenso auch alle Hauptonintervalle haben untereinander dieselbe Grösse, *cis* und *des*, *dis* und *es*, *eis* und *f* haben dieselbe Tonhöhe, die ganze Octave enthält 12 gleiche Halbton- oder 6 gleiche Ganztonintervalle. Dies hat Bellermann „die Tonleitern und Musiknoten der Griechen" S. 22 aus Aristox. harm. p. 56 nachgewiesen.

Die gleichschwebende Stimmung war aber nach Aristoxenus nicht die einzige. Der tiefste und der höchste Ton des Tetrachords war zwar immer derselbe (*ἑστώς*, *ἀμετάβολος*), aber die

beiden mittleren Töne wurden häufig etwas tiefer gestimmt (*κινητοί*, *κινούμενοι*, *μεταβολικοί*). Dies nannte man *μαλάττειν* (Plut. mus. 39) und die auf diese Weise entstehenden Stimmungsarten hiessen *χρόαι* oder *χροιαὶ* Aristox. harm. p. 24. 50. Ptolem. harm. 1, 12. Euclid. p. 10. Gaudent. p. 5. Aristid. p. 19. Anonym. de mus. §. 52—57. Plutarch. de mus. 38. Im diatonischen Geschlechte wurde der dritte Ton des Tetrachords (*g*) etwas nachgelassen, so dass er zwischen *fis* und dem gewöhnlichen *g* in der Mitte stand. Diese Stimmung nannte man *γένος διάτονον μαλακόν*, während die gleichschwebende diatonische Stimmung *διάτονον σύντονον* hiess. Das Intervall von *f* bis zum nachgelassenen *g* war ein verminderter Ganzton, das Intervall vom nachgelassenen *g* bis *a* ein übermässiger Ganzton, jenes nannte man *ἔκλυσις* und *σπονδειασμός*, dieses *ἐκβολή* Aristid. p. 28. Bacchius p. 11 Meib. Schon vor der Zeit des Polymnastus, welcher zwischen Thaletas und Alkman lebte, waren diese Intervalle bekannt Plut. de mus. 29. Wir wollen den tiefer gestimmten Ton durch ein vorgesetztes Sternchen bezeichnen:

διάτονον σύντονον	*e*	*f*	*g*	*a*
διάτονον μαλακὸν	*e*	*f*	**g*	*a*

Im Chroma wurde jeder der beiden mittleren Töne des Tetrachords tiefer gestimmt, und zwar waren hier zwei verschiedene Grade des *μαλάττειν* im Gebrauch, indem jeder der beiden genannten Töne bald mehr, bald weniger nachgelassen wurde; im ersteren Falle nannte man die Stimmung *χρῶμα μαλακὸν* oder *βαρύτατον*, im zweiten Falle *χρῶμα ἡμιόλιον*; in der gewöhnlichen gleichschwebenden Temperatur dagegen hatte das *χρῶμα* den Namen *σύντονον* oder *τονιαῖον*.

χρῶμα σύντονον	*e*	*f*	*fis*	*a*
χρῶμα ἡμιόλιον	*e*	**f*	**fis*	*a*
χρῶμα μαλακὸν	*e*	***f*	***fis*	*a*

Die Bezeichnung der Noten *f* und *fis* mit 1 oder 2 Sternchen soll die verschiedenen Grade des Tieferstimmens bezeichnen.

Die bisherigen Bearbeiter der griechischen Musik haben den Gebrauch der nachgelassenen Intervalle ableugnen wollen. Die ausführlichen Nachrichten der Alten aber sagen vielmehr, dass

die Griechen diese Intervalle sogar mit grösster Vorliebe gebrauchten. Denn was bei Plut. de mus. 38. 39 über ihre Anwendung berichtet wird (*μαλάττουσι γὰρ ἀεὶ τάς τε λιχανοὺς καὶ τὰς παρυπάτας*) wird durch die ins Einzelne gehende, bisher freilich noch niemals berücksichtigte Darstellung des Ptolemäus bestätigt Harm. 1, 16; 2, 1; 2, 16, wo aufs Genaueste dargelegt wird, in welchen Tonarten, in welchen Tetrachorden der Scala und für welche besonderen Compositionsweisen von den Kitharoden und Lyroden jene verschiedenen Stimmungen des diatonischen und chromatischen Tongeschlechts angewendet werden. Schon die besonderen Namen für die durch die Anwendung bestimmter Stimmungsarten characterisirten Compositionsweisen: *κατὰ τὰς τριτῶν ἁρμογὰς* — *κατὰ τὰς ὑπερτρόπων ἁρμογὰς* — *τροπικὰ* — *ἰαστιαιόλια* — *στερεὰ* u. s. w., weisen schon für sich allein mit der grössten Bestimmtheit darauf hin, dass wir es hier nicht etwa mit Abstractionen der Theoretiker, sondern mit Thatsachen der Praxis zu thun haben. Dabei kann es denn freilich nicht befremden, dass Ptolemäus nicht überall mit Aristoxenus in den Angaben über die Stimmungsverhältnisse übereinstimmt; im Laufe der Jahrhunderte hatte sich die Praxis in manchen Stücken verändert, ganz abgesehen davon, dass die theoretische Auffassung beider Musiker in der Grössenbestimmung jener Intervalle eine verschiedene ist. Doch ist hier nicht der Ort, auf die Verschiedenheit zwischen Aristoxenus und Ptolemäus einzugehen; wir haben uns bloss an die Darlegung des Aristoxenus zu halten.

Die Intervalle der gewöhnlichen Stimmung heissen *διαστήματα ῥητά*, die der nachgelassenen Stimmung *διαστήματα ἄλογα* Aristox. harm. p. 17. Man ging von dem natürlichen Halbton aus als dem kleinsten in der diatonischen und chromatischen Scala vorkommenden Intervalle; da sich die durch Nachlassen entstandenen Intervalle nicht auf jene Masseinheit zurückführen liessen, so nannte man sie mit Recht irrational im Gegensatz zu den nach dem reinen Halbton zu messenden (rationalen) Intervallen. Dessenungeachtet aber macht Aristoxenus den Versuch, die Grösse der irrationalen Intervalle näher zu bestimmen. Hierbei legt er als Masseinheit ein Intervall zu Grunde, welches zwar weder in dem diatonischen, noch dem chromatischen, wohl

aber in einem dritten der antiken Tongeschlechter, dem enharmonischen, vorkommt. Dies ist das den Griechen eigenthümliche Viertelstonintervall, die sogenannte enharmonische Diesis (das τεταρτημόριον τόνου). Im enharmonischen Geschlecht kam nämlich ein Ton vor, welcher zwischen zwei um 1 Halbtonintervall verschiedenen Tönen in der Mitte lag, ein Ton, der nach Aristoxenus schwer zu singen war (Aristox. harm. p. 19) und gegen dessen Anwendung schon zu seiner Zeit die Musiker vielfach ankämpften (Aristoxen. ap. Plut. de mus. 38). Aristoxenus konnte also sagen, der Halbton (ἡμιτόνιον) enthielte 2 Viertelstöne (τεταρτημόρια τόνου), der Ganzton (τόνος) 4, die kleine Terz (τριημιτόνιον) 6, die grosse Terz (δίτονος) 8, die Quarte 10 Viertelstöne. In ähnlicher Weise werden nun auch die durch tiefere Stimmung hervorgebrachten irrationalen Intervalle: der verminderte Ganzton, der übermässige Ganzton, die dem letzteren gleichkommende verminderte kleine Terz und die übermässige kleine Terz bestimmt, indem diese als Intervalle von 3, 5, 7 Viertelstönen angesetzt werden. Bloss für die zweite der nachgelassenen chromatischen Stimmungen reicht Aristoxenus hiermit nicht aus und muss als Masseinheit ein τριτημόριον τόνου, einen Dritteltonintervall, annehmen. Um das, was Aristoxenus bei seinem Vergleiche des rhythmisch Irrationalen mit dem harmonisch Irrationalen rhyth. p. 34 sagt, genau zu verstehen, ist es nöthig, auch hierauf näher einzugehen. Wir wollen zu dem Ende die Aristoxenischen Grössenangaben der durch die verschiedene Stimmung der diatonischen und chromatischen Scala hervorgebrachten Intervalle nebst denen der enharmonischen Scala für den Umfang eines Tetrachords in einer Tabelle vorführen; doch wird es genügen, von den 2 mittleren Tönen des Tetrachords nur den zweiten (die λιχανὸς) zu berücksichtigen. Das einfache und das doppelte Sternchen haben hierbei die bereits oben angegebene Bedeutung.

Für das χρῶμα μαλακὸν reicht, wie gesagt, der Viertelston als Masseinheit nicht aus. Denn bereits im χρῶμα ἡμιόλιον ist das verminderte Ganztonintervall von *e* bis zum nachgelassenen *fis* ein $^3/_4$-Ton, im χρῶμα μαλακὸν ist aber der Ton *fis* noch tiefer gestimmt als im ἡμιόλιον, mithin ist das zwischen diesem *fis* des μαλακὸν und dem Grundton *e* gelegene verminderte Ganz-

14*

tonintervall noch kleiner als das verminderte Tonintervall des χρῶμα ἡμιόλιον, es liegt das letztere also zwischen dem $^3/_4$-Tonintervalle und dem $^2/_4$- oder Halbtonintervalle in der Mitte, und somit gibt ihm Aristoxenus wenigstens eine annähernde Grössenbestimmung, wenn er sagt, dass es 2 τριτημόρια τόνου, ein $^2/_3$-Ton sei.

Διάτονον	τονιαῖον oder σύντονον	*e*	$\frac{6}{4}$-Ton, kleine Terz.	*g*	$\frac{4}{4}$-Ton, Ganzton.	*a*
	μαλακόν	*e*	$\frac{5}{4}$-Ton, verminderte kleine Terz.	**g*	$\frac{5}{4}$-Ton, übermässiger Ganzton.	*a*
Χρῶμα	τονιαῖον	*e*	$\frac{4}{4}$-Ton, Ganzton.	*fis*	$\frac{6}{4}$-Ton, kleine Terz.	*a*
	ἡμιόλιον	*e*	$\frac{3}{4}$-Ton, verminderter Ganzton.	**fis*	$\frac{7}{4}$-Ton, übermässige kleine Terz.	*a*
	μαλακὸν βαρύτατον	*e*	$\frac{2}{3}$-Ton, noch mehr verm. Ganzton.	***fis*	$\frac{1}{3}+\frac{6}{4}$-Ton $=\frac{22}{12}$-Ton, noch übermässigere kleine Terz.	*a*
Ἐναρμόνιον		*e*	$\frac{2}{4}$-Ton, Halbton.	*f*	$\frac{8}{4}$-Ton, grosse Terz.	*a*

Das zwischen diesem sehr verminderten *fis* des χρῶμα μαλακόν und dem höchsten Tone des Tetrachords (*a*) gelegene Intervall ergibt sich hiernach, wenn man von der Grösse des Quartenintervalls (*e* bis *f* $= {}^{10}/_4$) die Grösse des Intervalls vom *e* bis zum sehr verminderten *fis* ($= {}^2/_3$) subtrahirt: $^{10}/_4 - {}^2/_3 = {}^{22}/_{12}$. Die kleinste Einheit also, nach welcher sich alle irrationalen Intervalle bestimmen lassen, ist der zwölfte Theil des Ganztons, das δωδεκατημόριον τόνου — eine Bestimmung, der natür-

lich nichts anderes als die angegebene Berechnung zu Grunde liegt, wie denn auch Aristoxenus weit davon entfernt ist, zu behaupten, dass ein *δωδεκατημόριον τόνου* in der griechischen Musik vorkommt.

Ihr Vergleich mit den irrationalen Zeitgrössen.

Wir gehen nunmehr zu dem Kapitel der Aristoxenischen Rhythmik über, welches von den irrationalen Zeitgrössen der Rhythmik handelt p. 34, 6 bis 35, 9. Es ist, wie wir S. 95 bemerkten, keine vollständige Darstellung dieses Gegenstandes, welcher der uns nicht mehr erhaltenen Tactlehre des Aristoxenus vorbehalten war, sondern nur ein vorläufiger Versuch, den Begriff des rhythmisch Irrationalen klar zu machen. Das Kapitel zerfällt in zwei Abschnitte; wir beginnen mit dem zweiten, der in einem genauen Parallelismus das rhythmisch Rationale und Irrationale den entsprechenden Intervallen der Harmonik gegenüberstellt. Der leichteren Uebersicht wegen wollen wir diesen Parallelismus in einer Tabelle darstellen.

ὥσπερ οὖν ἐν τοῖς διαστηματικοῖς στοιχείοις

τὸ μὲν κατὰ μέλος ῥητὸν ἐλήφθη	*τὸ δὲ κατὰ τοὺς τῶν ἀριθμῶν μόνον λόγους ῥητόν,*
ὃ πρῶτον μέν ἐστι μελῳδούμενον,	*ᾧ συνέβαινε ἀμελῳδήτῳ εἶναι·*
ἔπειτα γνώριμον κατὰ μέγεθος ἤτοι ὡς τά τε σύμφωνα καὶ ὁ τόνος, ἢ ὡς τὰ τούτοις σύμμετρα·	

οὕτω καὶ ἐν τοῖς ῥυθμοῖς

ὑποληπτέον ἔχειν τό τε ῥητὸν καὶ τὸ ἄλογον.

τὸ μὲν γὰρ κατὰ τὴν τοῦ ῥυθμοῦ φύσιν λαμβάνεται ῥητόν,	*τὸ δὲ κατὰ τοὺς τῶν ἀριθμῶν μόνον λόγους* (sc. *λαμβ. ῥητόν*).
τὸ μὲν οὖν ἐν ῥυθμῷ λαμβανόμενον ῥητὸν χρόνου μέγεθος	*τὸ δὲ κατὰ τοὺς τῶν ἀριθμῶν λόγους λαμβανόμενον ῥητὸν*
πρῶτον μὲν δεῖ τῶν πιπτόντων εἰς τὴν ῥυθμοποιίαν εἶναι,	*τοιοῦτόν τι δεῖ νοεῖν οἷον ἐν τοῖς διαστηματικοῖς τὸ δωδεκατημόριον τοῦ τόνου καὶ εἴ τι τοιοῦτον ἄλλο ἐν ταῖς τῶν διαστημάτων παραλλαγαῖς λαμβάνεται.*
ἔπειτα τοῦ ποδὸς ἐν ᾧ τέτακται μέρος εἶναι ῥητόν·	

Von dem rationalen Intervalle der Melodie heisst es hier: *κατὰ μέλος ῥητὸν ἐλήφθη*, von der rationalen Rhythmengrösse: *κατὰ τὴν τοῦ ῥυθμοῦ φύσιν λαμβάνεται ῥητὸν* und *ἐν ῥυθμῷ λαμβανόμενον ῥητὸν χρόνου μέγεθος*;

von dem irrationalen Intervalle der Melodie: *κατὰ τοὺς τῶν ἀριθμῶν μόνον λόγους ῥητόν*, von der irrationalen Rhythmengrösse: *κατὰ τοὺς τῶν ἀριθμῶν μόνον λόγους* (sc. *λαμβάνεται ῥητὸν*) und *κατὰ τοὺς ἀριθμῶν λόγους λαμβανόμενον ῥητόν*.

Aus dem Parallelismus dieser Gegensätze zeigt sich, dass wir nothwendig *κατὰ μέλος ῥητὸν* zu lesen haben, und nicht wie in den Handschriften steht: *κατὰ μέρος ῥητόν*. Der Gegensatz ist *κατὰ μέλος* und *κατὰ τὴν τοῦ ῥυθμοῦ φύσιν*; *κατὰ μέλος* ist so viel wie *κατὰ τὴν τοῦ μέλους φύσιν*, wie es auch nachher schlechthin *ἐν ῥυθμῷ λαμβανόμενον ῥητὸν* heisst. Es sind gegenübergestellt: das dem Melos nach und das der Natur des Rhythmus nach, oder schlechthin das dem Rhythmus nach Rationale.

Das irrationale Intervall sowohl wie der irrationale Tacttheil oder Zeitgrösse (*χρόνου μέγεθος*) ist dahin bestimmt, dass es *κατὰ τοὺς τῶν ἀριθμῶν μόνον λόγους ῥητὸν* sei. Der Zusatz *μόνον* schliesst in sich, dass auch das rationale Intervall wie die rationale Zeitgrösse *κατὰ τοὺς τῶν ἀριθμῶν λόγους ῥητὸν* ist, jedoch nicht ausschliesslich. Was darunter zu verstehen ist, erklärt sich aus den S. 212 zusammengestellten Angaben des Aristoxenus, wonach sowohl die rationalen wie die irrationalen Intervallgrössen in bestimmten Zahlen ausgedrückt sind.[1]) Der Unterschied ist der, dass sich die rationalen Intervallgrössen auf eine in der betreffenden Scala wirklich vorkommende kleinste Masseinheit zurückführen lassen, die irrationalen dagegen nicht, denn es musste ja für die letzteren entweder ein nur der harmonischen Scala angehörender Viertelston oder gar ein überhaupt nicht vorkommender Zwölftelton als Masseinheit angenommen werden. Ebenso ist es mit den rationalen und irrationalen Rhythmengrössen: die ersteren sind messbar durch eine in der

1) Feussner zu Aristox. S. 65 will hier dem Worte *ἀριθμοὶ* die Bedeutung *χρόνοι ποδικοὶ* geben. Unmöglich, denn „*κατὰ τοὺς τῶν ἀριθμῶν μόνον λόγους*“ muss „*ἐν τοῖς ῥυθμοῖς*“ dieselbe Bedeutung haben, welche „*κατὰ τοὺς τῶν ἀριθμῶν μόνον λόγους*“ in „*ἐν τοῖς διαστηματικοῖς στοιχείοις*“ hat.

Natur des Rhythmus gegebene Zeiteinheit (den χρόνος πρῶτος), die letzteren dagegen nicht. Dies ist der Grund, weshalb es nur von den rationalen Grössen heisst, sie seien κατὰ μέλος ῥητὰ und κατὰ τὴν τοῦ ῥυθμοῦ φύσιν ῥητά, von den irrationalen dagegen, sie seien bloss κατὰ τοὺς τῶν ἀριθμῶν λόγους ῥητά.

Als besondere Eigenthümlichkeit des rationalen Intervalles wird dann zuerst (πρῶτον) angegeben, es wäre μελῳδούμενον, während das irrationale als ἀμελῴδητον hingestellt wird. Unter Beziehung auf diese Bestimmung sagt Aristoxenus von der rationalen Zeitgrösse, sie müsste zu denjenigen χρόνου μεγέθη gehören, welche πίπτουσι εἰς τὴν ῥυθμοποιίαν, woraus für die irrationale Zeitgrösse folgt, dass sie nicht zu den χρόνου μεγέθη dieser Art gehört. Das πίπτειν εἰς ῥυθμοποιίαν entspricht dem μελῳδούμενον εἶναι, das μὴ πίπτειν εἰς ῥυθμοποιίαν dem ἀμελῴδητον εἶναι. Nun wird mancher denken, es wäre hiermit sowohl dem irrationalen Intervalle die Anwendung in der Melopöie, wie der irrationalen Zeitgrösse die Anwendung in der Rhythmopöie abgesprochen. Aber dies kann nicht der Sinn der Stelle sein. Denn ganz abgesehen davon, dass die practische Anwendung der irrationalen Intervalle feststeht; das Wort ἀμελῴδητον ist ein Terminus technicus, dessen Bedeutung Aristoxenus harm. p. 25 festgestellt hat: ἀμελῴδητον γὰρ λέγομεν ὃ μὴ τάττεται καθ' ἑαυτὸ ἐν συστήματι, es ist also ein Intervall, welches sich nicht von selber in die Tonleiter einordnet oder nicht von selber unter den Tönen der Scala eine Stelle findet, eben weil es von den Intervallen der sich in einem jeden von selber darbietenden natürlichen, das heisst gewöhnlichen Scala abweicht. Das Gegentheil davon ist μελῳδούμενον. Demgemäss ist die rationale Zeitgrösse als „πῖπτον εἰς ῥυθμοποιίαν χρόνου μέγεθος" eine solche, welche sich ihrer natürlichen Beschaffenheit nach von selber dem Rhythmopoios aufdrängt und gleichsam ungesucht in der Rhythmopöie eine Stelle findet, wie denn überhaupt der Ausdruck πίπτειν εἴς τι von dem unbemerkten und unbeabsichtigten Hineingerathen gebraucht wird. Die irrationale Zeitgrösse sollte also ihrer Natur nach eigentlich keine Anwendung in der Rhythmopöie finden, obwohl sie hier freilich, wie in der Melopöie das irrationale Intervall, zugelassen wird.

Zweitens (ἔπειτα) wird als besondere Eigenthümlichkeit des

irrationalen Intervalls angegeben, es sei *γνώριμον κατὰ μέγεθος*, und als eine dem analoge Eigenthümlichkeit der irrationalen Zeitgrösse, sie sei ein *μέρος ῥητὸν τοῦ ποδὸς ἐν ᾧ τέτακται*. Man vergleiche hiermit eine Stelle in Aristot. probl. 19, 38: *Ῥυθμῷ δὲ χαίρομεν διὰ τὸ γνώριμον καὶ τεταγμένον ἀριθμὸν ἔχειν*, wobei Aristoteles an die von einem jeden leicht aufzufassende Grösse der rhythmischen *χρόνοι* denkt. Eben so leicht fassen wir die Grösse der reinen Intervalle der gewöhnlichen Scala, indem wir sie ohne Schwierigkeit auf das reine Halbtonintervall zurückführen. Mit Rücksicht hierauf sagt Aristoxenus: die rationale Zeitgrösse sei ein *μέρος ῥητὸν τοῦ ποδὸς ἐν ᾧ τέτακται*. Das *μέτρον γνώριμον* des *πούς* ist nämlich der *χρόνος πρῶτος*; jede Zeitgrösse, die sich hierauf zurückführen lässt, ist ein *μέρος ῥητὸν τοῦ ποδὸς ἐν ᾧ τέτακται*.

Das schliessliche Ergebnis ist also folgendes:

Rational sind diejenigen Zeitgrössen (*χρόνου μεγέθη*), deren Umfang sich zurückführen lässt auf die der Rhythmik zu Grunde liegende kleinste Masseinheit, auf das *μέτρον ῥυθμοῦ*, wovon Aristoxenus p. 27 gesprochen, nämlich den *χρόνος πρῶτος*. Vgl. S. 90—93. Jede Zeitgrösse, welche sich hiernach bestimmen lässt, ist *γνώριμος τῇ αἰσθήσει*, denn das uns immanente rhythmische Gesetz, oder wenn wir wollen unser rhythmisches Gefühl, bringt uns den Umfang einer solchen Zeitgrösse zum sofortigen unmittelbaren Bewusstsein. In der Musik entsprechen diesen Zeitgrössen die rationalen Intervalle der diatonischen und chromatischen Scala, deren Umfang sich auf die hier vorkommende kleinste Intervalleinheit, den natürlichen Halbton (oder wie Aristoxenus will, den Halbton der gleichschwebenden Temperatur) zurückführen lässt.

Es gibt nun aber in der griechischen Rhythmik auch Zeitgrössen, deren Umfang sich nicht als ein Vielfaches des *χρόνος πρῶτος* bestimmen lässt. Dies sind die irrationalen Zeitgrössen, *χρόνοι ἄλογοι*. Ihr Umfang lässt sich zwar durch Zahlenangaben ausdrücken, aber nur durch Bruchtheile des *χρόνος ἄλογος* oder der auf ihn zurückzuführenden rationalen Grössen. Unserm rhythmischen Gefühle liegen

diese irrationalen Zeiten weiter ab; sie sind nicht *γνώριμοι* an sich, weil ihre Ausdehnung nicht in der Natur des Rhythmus begründet ist. In der Musik entsprechen ihnen die irrationalen Intervalle, welche durch ein die gewöhnliche Intervallengrösse überschreitendes Nachlassen der Töne hervorgebracht werden und zu deren Grössenbestimmung mithin nicht der gewöhnliche Halbton ausreicht, sondern der Viertels- oder gar der Zwölftelton zu Hilfe genommen werden muss. Aristoxenus sagt daher p. 53, 3, man müsse das rhythmisch Irrationale in derselben Weise auffassen, *οἷον ἐν τοῖς διαστηματικοῖς τὸ δωδεκατημόριον τοῦ τόνου καὶ εἴ τι τοιοῦτον ἄλλο ἐν ταῖς τῶν διαστημάτων παραλλαγαῖς λαμβάνεται.*

§. 23. Die irrationalen Zeitgrössen im Einzelnen.

Wir gehen nunmehr zum ersten Theile unsers Kapitels über p. 34, 6—16. „Ein jeder Tact ist seinem Masse nach entweder durch Rationalität (*λόγῳ*) oder durch eine solche Irrationalität (*ἀλογίᾳ*) bestimmt, welche in der Mitte liegen wird zwischen zwei unserm Gefühle fasslichen rationalen Verhältnissen. „Der Daktylus hat eine *δίσημος θέσις* und eine *δίσημος ἄρσις*; „der Trochäus eine *δίσημος θέσις* und *μονόσημος ἄρσις*: Beides „sind *λόγοι γνώριμοι τῇ αἰσθήσει*, nämlich der *λόγος ἴσος* und „*διπλάσιος*. Nimmt man nun einen dritten Tact, dessen *θέσις* „ebenfalls *δίσημος* ist, dessen *ἄρσις* aber zwischen der zweizeitigen *ἄρσις* des Daktylus und der einzeitigen *ἄρσις* des Trochäus „(also zwischen dem *χρόνος πρῶτος* und *δίσημος*) in der Mitte „liegt, so hat man einen Tact, dessen *ἄρσις* ein irrationales Verhältnis zur *θέσις* hat." Aristoxenus setzt hinzu, dass dieser Tact *χορεῖος ἄλογος* genannt wird. Dann folgt die bereits oben ausführlich erklärte Vergleichung der irrationalen rhythmischen Grösse mit dem irrationalen Intervalle, worauf Aristoxenus mit den Worten schliesst: *Φανερὸν δὲ διὰ τῶν εἰρημένων, ὅτι ἡ μέση ληφθεῖσα τῶν ἄρσεων οὐκ ἔσται σύμμετρος τῇ βάσει· οὐδὲν γὰρ αὐτῶν μέτρον ἐστὶ κοινὸν ἔῤῥυθμον*, das heisst die *ἄρσις* des *χορεῖος ἄλογος*, welche ihrem Zeitumfange nach zwischen der zweizeitigen *ἄρσις* des Daktylus und der einzeitigen *ἄρσις* des Tro-

chäus in der Mitte steht, kann nicht gemessen werden mit dem der zweizeitigen θέσις dieses Fusses zu Grunde liegenden errhythmischen Masse des χρόνος πρῶτος. Aus dem Ausdrucke καλεῖται ergibt sich, dass der hiermit beschriebene χορεῖος ἄλογος nicht etwa erst einer theoretischen Abstraction des Aristoxenus seinen Ursprung verdankt, sondern dass er ein in der Rhythmik practisch vorkommender Fuss ist: es ist ein Trochäus, der in seiner θέσις mit dem gewöhnlichen dreizeitigen Trochäus übereinkommt, aber sich von ihm durch eine etwas längere ἄρσις unterscheidet. Er heisst hier χορεῖος ἄλογος, nicht τροχαῖος ἄλογος, wohl aus keinem andern Grunde, als weil man sich auch sonst für den Trochäus häufig des Namens χορεῖος bediente und sicherlich würde auch die Benennung τροχαῖος ἄλογος gestattet sein.

Wie es neben dem rationalen Trochäus eine antithetische Form, den Jambus, gibt, so gibt es auch eine Antithesis des irrationalen Trochäus. Ihre Kenntnis verdanken wir dem Rhythmenverzeichnisse des Bacchius p. 68, 1: Ὄρθιος ἐξ ἀλόγου ἄρσεως καὶ μακρᾶς θέσεως οἷον ὀργή. Der Name ὄρθιος scheint auch sonst für den Jambus gebraucht gewesen zu sein, wenigstens kommt er vor als Bezeichnung der antithetischen Form des τροχαῖος σημαντός; wir werden auch hier in unserm Rechte sein, wenn wir, um einer Verwechselung vorzubeugen, für den genannten irrationalen Fuss den Namen ἴαμβος ἄλογος gebrauchen wollten. Besonders wichtig wird die Notiz des Bacchius durch das hinzugefügte Beispiel ὀργή, aus welchem wir sehen, dass die irrationale ἄρσις metrisch durch eine Länge ausgedrückt wurde.[1])

Neben dem rationalen Trochäus steht als aufgelöste Form der Tribrachys ́⏑⏑⏑, neben dem rationalen Jambus als aufgelöste Form der Tribrachys ⏑⏑́⏑. Auch diesen beiden aufgelösten Formen stehen irrationale Füsse zur Seite. Wir lernen sie kennen aus Aristides p. 59, 13. Der dem aufgelösten rationalen Jambus zur Seite stehende irrationale Fuss heisst hier

---

1) Wir sind nicht berechtigt, in der Wahl des Beispiels ὀργή, in welchem die irrationale Länge nicht durch eine von Natur lange Sylbe, sondern durch eine positionslange Sylbe ausgedrückt ist, etwas Beabsichtigtes zu finden.

ἄλογος χορεῖος ἰαμβοειδὴς und seiner metrischen Sylbenbeschaffenheit nach besteht er ἐκ μακρᾶς ἄρσεως καὶ δύο θέσεων[2]), also seine metrische Form ist – ◡́ ◡. Der dem aufgelösten rationalen Trochäus zur Seite stehende irrationale Fuss heisst ἄλογος χορεῖος τροχαιοειδὴς (so ist statt des τροχοειδὴς der Handschriften zu schreiben) und wird seiner metrischen Sylbenbeschaffenheit nach folgendermassen beschrieben: ἐκ δύο θέσεων καὶ μακρᾶς ἄρσεως κατ' ἀντιστροφὴν τοῦ προτέρου, also ◡́ ◡ –; die Handschriften haben hier zwar ἐκ δύο ἄρσεων καὶ μακρᾶς θέσεως; aber der Zusatz κατ' ἀντιστροφὴν τοῦ προτέρου lässt keinen Zweifel über die Richtigkeit jener von Burette und Böckh herstammenden Emendationen. Doch können wir Böckh nicht beistimmen, wenn er das in beiden Füssen zur Bestimmung der ἄρσις angewandte Wort μακρᾶς in ἀλόγου umwandeln will. Dass nämlich die ἄρσις eine ἄλογος ist, geht aus dem Namen des ganzen Fusses ἄλογος χορεῖος ἰαμβοειδὴς und τροχαιοειδὴς hervor: Aristides will bei der näheren Beschreibung der Zeittheile nicht das Mass des Zeitumfanges, sondern die metrische Sylbenbeschaffenheit angeben. Hierauf bezieht sich der von ihm zur Definition des ἰαμβοειδὴς gemachte Zusatz: καὶ τὸν μὲν ῥυθμὸν ἔοικεν ἰάμβῳ, τὰ δὲ τῆς λέξεως μέρη δακτύλῳ, das heisst er hat den Rhythmus des Jambus, aber die Sylbenbeschaffenheit des Daktylus; denn λέξεως μέρη sind die Sylben der Sprache. Auch diese Stelle indessen ist in den Handschriften verdorben; sie lautet hier:

καὶ τὸν μὲν ῥυθμὸν ἔοικε δακτύλῳ
τὰ δὲ λέξεως μέρη κατὰ τὸν ἀριθμὸν ἰάμβῳ.

Der Fehler ist ein doppelter: zuerst haben die Schlusswörter beider Sätze ihre Stelle vertauscht, wie Böckh ebenfalls gesehen. Sodann kann κατὰ τὸν ἀριθμὸν nicht recht sein; denn warum sollte Aristoxenus sagen, dass der ἰαμβοειδὴς in der Beschaffenheit der metrischen Sylben dem Daktylus gleichkäme „in Beziehung auf die Zahl"? Er gleicht freilich dem Daktylus auch in der Zahl der Sylben, aber doch nicht bloss in der Zahl der Sylben, sondern, was noch mehr ist, ganz und gar in der Beschaffenheit der Sylben. Wenn also nicht etwas ausgefallen ist,

2) Ueber δύο θέσεων vgl. S. 133.

wie etwa *τὰ δὲ τῆς λέξεως μέρη κατὰ τὸν ἀριθμὸν καὶ τὴν ποιότητα τῶν συλλαβῶν ἰάμβῳ*, so ist *κατὰ τὸν ἀριθμὸν* als eine fehlerhafte Wiederholung der Anfangsworte *καὶ τὸν μὲν ῥυθμὸν* auszuwerfen. — Auf die unrichtige Erklärung, welche Feussner an dieser Stelle gegeben hat zu Aristox. S. 67, brauchen wir nicht einzugehen. — Caesar Z. f. A. W. 1841. will die ganze Stelle des Aristides über die *ἄλογοι χορεῖοι* als Glossem auswerfen. Aber es muss Aristides nothwendig von diesen Füssen gesprochen haben, weil er p. 60, 10 unter seinen ἓξ *ῥυθμοὶ μικτοὶ* bei dem *δάκτυλος κατὰ χορεῖον τὸν ἰαμβοειδῆ* und dem *δάκτυλος κατὰ χορεῖον τὸν τροχαιοειδῆ* auf jene *πόδες ἄλογοι* als die Elemente dieser *ῥυθμοὶ μικτοὶ* recurrirt. Wenn indessen die Aufzählung der *χορεῖοι ἄλογοι* bei Aristides nicht fehlen darf, so steht sie doch in dem Zusammenhange, wo wir sie finden (zwischen den *πόδες σύνθετοι* und *μικτοὶ*) nicht an ihrem Platze. Sie gehört zu dem Abschnitte 53, 10—13, wo nach der uns hier vorliegenden Definition der *γένη ἄλογα* ebenso, wie dies bei den übrigen *γένη* geschehn ist, die Aufzählung der hierher gehörigen Füsse folgen musste, nämlich zuerst der von Aristides und Bacchius angeführten zweisylbigen irrationalen Füsse und dann der mit den Worten p. 59, 13 *εἰσὶ δὲ καὶ ἄλογοι χορεῖοι β' κ. τ. λ.* beschriebenen dreisylbigen. Wir haben aber wohl kaum an eine Lückenhaftigkeit und Umstellung des Aristidischen Textes zu denken, sondern müssen die Ungenauigkeit auf Rechnung der Sorglosigkeit setzen, mit der Aristides auch sonst sein Original excerpirt.

Man kann fragen: Woher denn die doppelte Bedeutung des Wortes *χορεῖος ἄλογος* bei Aristoxenus und Aristides? Aristoxenus bezeichnet damit den irrationalen Trochäus, Aristides den irrationalen Tribrachys. Die Antwort fällt nicht schwer. Aristoxenus gebraucht das Wort *χορεῖος* mit Trochäus identisch, wie Bacchius p. 67, 31 *χορεῖος συνέστηκεν ἐκ μακροῦ καὶ βραχέος χρόνου, οἷον πῶλος*; Mar. Victor. p. 2487 *trochaeus ... idem et chorius ἀπὸ τῆς χορείας*; Aristides dagegen gebraucht das Wort im gewöhnlichen Sinne der Metriker als Bezeichnung des Tribrachys. Wer den irrationalen Tribrachys *χορεῖος ἄλογος ἰαμβοειδὴς* und *τροχαιοειδὴς* nennt, kann den irrationalen Trochäus nicht mit Aristoxenus *χορεῖος ἄλογος*, sondern nur *τροχαῖος ἄλογος* nennen.

Die Bezeichnung des Aristides kann also wenigstens nicht unmittelbar aus Aristoxenus stammen.

–́ α̲ τροχαῖος ἄλογος (Aristox.: χορεῖος ἄλογος).

α̲ –́ ἴαμβος ἄλογος (Bacchius: ὄρθιος).

◡́◡ α̲ χορεῖος (d. i. Tribrachys) ἄλογος τροχαιοειδής.

α̲ ◡́◡ χορεῖος ἄλογος ἰαμβοειδής.

Das in diesen Füssen über die Länge gesetzte α soll χρόνος ἄλογος bedeuten. Aber wie lang ist denn nun der χρόνος ἄλογος? Bacchius p. 66, 26 sagt: Ἄλογος δὲ ποῖος; ὁ τοῦ μὲν βραχέος μακρότερος, τοῦ δὲ μακροῦ ἐλάσσων ὑπάρχων. ὁπόσῳ δέ ἐστιν ἐλάσσων ἢ μείζων διὰ τὸ λόγῳ εἶναι δυσαπόδοτον, ἐξ αὐτοῦ τούτου συμβεβηκότος ἄλογος ἐκλήθη; — Dionys. comp. verb. in der aus ungenannten Rhythmikern geschöpften Stelle p. 42, 4: οἱ μέντοι ῥυθμικοὶ τούτου τοῦ ποδὸς τὴν μακρὰν βραχυτέραν εἶναί φασι τῆς τελείας, οὐκ ἔχοντες δὲ εἰπεῖν ποσῷ καλοῦσιν αὐτὴν ἄλογον; — Aristides p. 51, 11: τετάρτη (διαφορὰ) ἡ τῶν ῥητῶν ὧν ἔχομεν (lib. μέλλομεν) λόγον εἰπεῖν τῆς ἄρσεως πρὸς τὴν θέσιν, καὶ ἀλόγων, ὧν οὐκ ἔχομεν διόλου τὸν λόγον τὸν αὐτὸν (?) τῶν χρονικῶν μερῶν εἰπεῖν πρὸς ἄλληλα. Wenn es in diesen Stellen heisst, man könnte nicht sagen, wie gross die irrationale Zeitgrösse wäre, und eben deswegen wäre sie ἄλογος genannt, so ist dies nicht ganz richtig. Denn diese dem Worte ἄλογος zugeschriebene Bedeutung ist eine falsche Etymologie; ῥητὸς und ἄλογος ist im Sinne der Mathematiker für unser rational und irrational gesagt, worüber die ausführliche Stelle des Aristoxenus keinen Zweifel lässt. Ferner aber widerspricht die hier gemachte Angabe, dass sich die wahre Zeitdauer der irrationalen Zeit nicht angeben liesse, ganz und gar der bei Aristoxenus mehrfach vorkommenden Angabe, das ἄλογον sei κατὰ τοὺς τῶν ἀριθμῶν μόνον λόγους ῥητόν, wie denn Aristoxenus in der That die irrationalen Intervalle genau durch Zahlen ausgedrückt hat, als einen $^3/_4$-, $^5/_4$-, $^7/_4$-Ton. Auch Aristides selber sagt an einer andern Stelle p. 53, 10 das Nämliche: ἔστι δὲ καὶ ἄλλα γένη, ἅπερ ἄλογα καλεῖται. οὐχὶ τῷ μηδένα λόγον ἔχειν, ἀλλὰ τῷ μηδενὶ τῶν προειρημένων λόγων οἰκείως ἔχειν, κατὰ ἀριθμοὺς δὲ μᾶλλον ἢ κατὰ τὰ εἴδη ῥυθμικὰ σώζειν τὰς ἀναλογίας. Die Ansicht des Aristoxenus ist also die, dass sich die Werthgrösse der irrationalen Zeit ebensogut durch eine Zahl bestimmen lässt,

wie die auf $^3/_4$, $^5/_4$, $^7/_4$ angesetzten irrationalen Intervalle. Wenn er nun gesagt hat, die irrationale ἄρσις des τροχαῖος ἄλογος sei die mittlere Grösse zwischen einer zweizeitigen und einer einzeitigen ἄρσις, so bestimmt sich damit ihr Werth auf anderthalb Moren und wir könnten hiermit die irrationale Zeitgrösse als ein μέγεθος von $1^1/_2$ χρόνοι πρῶτοι definiren. Damit ist freilich nicht gesagt, dass dieselbe in der practischen Ausführung ganz genau die genannte Zeitdauer hatte: es war genug, wenn sie mehr als Eine und weniger als zwei Moren enthielt.

Sowohl das Beispiel, welches Bacchius für den irrationalen Jambus anführt, wie auch die Beschreibung der beiden irrationalen Tribrachen bei Aristides zeigt, dass die irrationale θέσις eine Länge war. Hiernach dürfen wir wohl annehmen, dass im trochäischen und jambischen Metrum die dort an gerader, hier an ungerader Stelle zugelassenen Spondeen und deren Auflösungen als diejenigen Füsse zu fassen sind, deren rhythmische Messung die irrationale ist. Hierfür spricht die metrische Ancipität dieser Stellen, durch welche die betreffenden Füsse auch metrisch zwischen Trochäen oder Jamben und Spondeen in der Mitte stehen. Es liegt nahe, wenigstens beim jambischen Trimeter die irrationalen Sylben mit den Icten des Verses in Zusammenhang zu bringen, da sich gezeigt hat, dass der irrationalen Sylbe eine Ictussylbe vorangeht.

Die weiteren Angaben der Alten über die χρόνοι ἄλογοι sind folgende. Einen Uebergang aus einem Rhythmengeschlecht in das andere brachten die eingemischten πόδες ἄλογοι hervor; die Alten rechnen den hier stattfindenden Wechsel zwar zu den μεταβολαὶ ῥυθμικαί; aber es ist keine μεταβολὴ κατὰ γένος, sondern eine μεταβολὴ κατ' ἀλογίαν, welche Aristides p. 62, 18. 19 unter den Worten ἐκ κριτικοῦ εἰς ἄλογον und ἐξ ἀλόγου εἰς ἄλογον begreift. Diese Uebergänge werden p. 65, 6 den κινήσεις τῶν ἀρτηριῶν verglichen, αἵ τὸ μὲν εἶδος ταὐτὸ τηροῦσαι (das heisst dasselbe Rhythmengeschlecht), περὶ δὲ τοὺς χρόνους μικρὰν ποιούμενοι διαφοράν: sie bringen innerhalb desselben Rhythmengeschlechts „eine kleine Verschie- „denheit der Zeit hervor, indem sie den dreizeitigen Fuss um „eine halbe More retardiren; in ihrer ethischen Wirkung sind „sie ταραχώδεις, aber nicht, wie die das γένος verändernden

„Rhythmen, *κινδυνώδεις*, sondern bloss *ταραχώδεις*.“ Was nun, um auf die eben angeführten Worte des Aristides zurückzukommen, die *μεταβολὴ ἐκ κριτικοῦ εἰς ἄλογον* bezeichnet, ist klar: es ist der Uebergang von einem *τροχαῖος κριτικὸς* (*ῥητὸς*) zum *τροχαῖος ἄλογος*. Aber was ist die *μεταβολὴ ἐξ ἀλόγου εἰς ἄλογον*? Gibt es vielleicht noch andere *πόδες ἄλογοι*, welche etwa das *μέσον μέγεθος* zwischen dem *λόγος δακτυλικὸς* und *παιωνικὸς* einnehmen? Davon ist nichts überliefert und die Worte des Aristides p. 53, 10 *ἔστι δὲ καὶ ἄλλα γένη, ἅπερ ἄλογα καλεῖται* können hierfür nicht geltend gemacht werden; denn *γένος* ist keineswegs bei Aristides consequent für *γένος ῥυθμικὸν* gebraucht, sondern auch der *τροχαῖος* und *ἴαμβος* werden von einander verschiedene *γένη* genannt. So in der Definition der *ἀσύνθετοι* p. 53, 15: *σύνθετοι μὲν οἱ ἐκ δύο γενῶν ἢ καὶ πλειόνων συνεστῶτες, ὡς οἱ δωδεκάσημοι* ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ –. Da wir also von verschiedenen irrationalen Rhythmengeschlechtern nichts wissen, so verstehen wir unter der *μεταβολὴ ἐξ ἀλόγου εἰς ἄλογον* eine Verbindung wie in

– ⏒ – ⏒ – ⏑ ⏑ –.

Das Verhältnis der beiden *χρόνοι* des *πους ἄλογος* ist dasselbe, wie das epitritische 4 : 3, aber die Alten haben beide Tacte scharf von einander geschieden. Denn die Worte des Aristides: „*ἔστι δὲ καὶ ἄλλα γένη, ἅπερ ἄλογα καλεῖται*“ folgen unmittelbar auf die Stelle, wo von dem isorrhythmischen, diplasischen, hemiolischen und epitritischen Rhythmengeschlechte gesprochen worden ist; die *ἀλογία* wird also auch dem *λόγος ἐπίτριτος* entgegengesetzt. Dasselbe geht aus Aristoxenus hervor, der den *λόγος ἐπίτριτος* zu den *λόγοι ῥυθμικοὶ* rechnet, während er mit Entschiedenheit den Satz ausspricht, dass die *ἀλογία* sich keinem der Rhythmengeschlechter fügt.

Weiter ist uns aus den Rhythmikern bei Dionys. de comp. verb. noch eine Nachricht über einen Daktylus und Anapäst mit irrationaler Länge erhalten p. 43 fr. I. II. Wir können dieselbe erst weiter unten besprechen.

Errhythmische, arrhythmische und rhythmusähnliche Zeiten. In der Einleitung zur Rhythmik gibt Aristides eine Eintheilung der *χρόνοι* in *ἔῤῥυθμοι*, *ἄῤῥυθμοι* und

ῥυθμοειδεῖς. Eine Parallelstelle dazu findet sich Fragment. Parisinum p. 79 §. 7. In dem uns erhaltenen Theile der Aristoxenischen Stoicheia lesen wir von einer solchen Eintheilung nichts; aber wie für die übrigen Paragraphen des Fragmentum Parisinum, so muss auch für die genannte Stelle ein Aristoxenischer Ursprung angenommen werden. Aristoxenus hatte die in Rede stehende Eintheilung der χρόνοι wahrscheinlich im ersten Buche behandelt, wo ja, wie er selber sagt, von den χρόνοι die Rede war. Wir stellen die erhaltenen Angaben übersichtlich zusammen.

Aristid. p. 50.	Fragm. Paris. p. 79.
Τούτων δὴ τῶν χρόνων οἱ μὲν ἔρρυθμοι λέγονται, οἱ δὲ ἄρρυθμοι, οἱ δὲ ῥυθμοειδεῖς.	*Τῶν δὲ χρόνων οἱ μὲν εὔρυθμοι, οἱ δὲ ῥυθμοειδεῖς, οἱ δὲ ἄρρυθμοι.*
Ἔρρυθμοι μὲν οἱ ἔν τινι λόγῳ πρὸς ἀλλήλους σώζοντες τάξιν οἷον διπλασίονι, ἡμιολίῳ καὶ τοῖς τοιούτοις.	*α) Εὔρυθμοι μὲν οἱ διαφυλάττοντες ἀκριβῶς τὴν πρὸς ἀλλήλους εὔρυθμον τάξιν.*
Ἄρρυθμοι δὲ οἱ παντελῶς ἄτακτοι καὶ ἀλογίας συνειρόμενοι.	*γ) Ἄρρυθμοι δὲ οἱ πάντη καὶ πάντως ἄγνωστον ἔχοντες πρὸς ἀλλήλους σύνθεσιν.*
Ῥυθμοειδεῖς δὲ οἱ μεταξὺ τούτων καί πῃ μὲν τάξεως τῶν ἐρρύθμων, πῄ δὲ τῆς ταραχῆς τῶν ἐρρύθμων μετειληφότες.	*β) Ῥυθμοειδεῖς δὲ οἱ τὴν μὲν εἰρημένην ἀκρίβειαν μὴ σφόδρα ἔχοντες, φαίνοντες δὲ ὅμως ῥυθμοῦ τινος εἶδος.*

Was unter χρόνοι ἔῤῥυθμοι zu verstehen ist, darüber kann kein Zweifel walten. Es sind die χρόνοι ῥυθμικοὶ oder ποδικοὶ der Rhythmengeschlechter, die auch von Aristoxenus p. 35, 21 ἔῤῥυθμοι χρόνοι genannt werden. Die πόδες, welche aus χρόνοι dieser Art bestehen, z. B. der isorrhythmische, der diplasische, der hemiolische, stehen im λόγος ποδικὸς oder ῥυθμικὸς und so kommen denn diese πόδες mit denjenigen überein, welche nach Aristoxenus p. 34, 6 „λόγῳ ὡρισμένοι εἰσίν.“

Die χρόνοι ῥυθμοειδεῖς fallen mit den in der Rhythmopöie zugelassenen, irrationalen Tacten zusammen. Dies ergibt sich 1) aus der vom Fragm. Parisin. gegebenen Beschrei-

bung; 2) aus den von Aristides für die πόδες ἄλογοι gebrauchten Namen τροχαιοειδὴς und ἰαμβοειδὴς, Namen, die sich als einzelne Species der ῥυθμοειδεῖς darstellen; 3) aus dem ihnen von Aristides p. 50, 13 beigelegten Charakter der ταραχή, denn gerade die ἄλογοι sind nach ihm ταραχώδεις, vgl. S. 222.

Die χρόνοι ἄῤῥυθμοι endlich kommen in der Rhythmik nicht vor; sie sind nur möglich an sich. Vgl. Aristoxenus p. 30, 16: τὸ δὲ ῥυθμιζόμενόν ἐστι μὲν κοινὸν πῶς ἀῤῥυθμίας τε καὶ ῥυθμοῦ· ἀμφότερα γὰρ πέφυκεν ἐπιδέχεσθαι τὸ ῥυθμιζόμενον τὰ συστήματα, τό τε εὔρυθμον[3]) καὶ τὸ ἄῤῥυθμον. Während die irrationalen Zeiten, obwohl sie nicht γνώριμοι τῇ αἰσθήσει sind, in der Rhythmopöie zugelassen werden, heisst es von den ἄῤῥυθμοι „πάντως ἄγνωστον ἔχοντες σύνθεσιν“ und sie sind daher aus der Rhythmik ein für allemal ausgeschlossen. Man darf daher, um irgend eine rhythmische oder metrische Erscheinung zu erklären, niemals zur Arrhythmie seine Zuflucht nehmen und diese als ein, wenn auch beschränktes Princip der Rhythmik gelten lassen wollen. Unrichtig ist es auch, wenn man die arrhythmischen Verhältnisse, um ihnen eine Stelle in der Rhythmik zu sichern, mit den Dissonanzen der Harmonik vergleicht; denn die Dissonanzen sind in den den gebräuchlichen Intervallen zu Grunde liegenden Zahlenverhältnissen begründet, gehören also zu den rationalen Grössen.

Nun bleibt aber eine grosse Schwierigkeit für die eben gegebene Erklärung der ῥυθμοειδεῖς als irrationaler Zeiten. Es folgt nämlich auf die von Aristides gegebene Definition der ῥυθμοειδεῖς p. 50, 14 τούτων δὲ οἱ μὲν στρογγύλοι καλοῦνται . . . οἱ δὲ περίπλεω, und das können unmöglich irrationale Zeiten sein, wie theils aus dem weitern Fortgange dieser Stelle, theils aus Aristox. p. 65, 27 hervorgeht. Wir werden diese Schwierigkeit unten zu heben suchen. Hier sei noch bemerkt, dass in unserer Stelle des Aristides τούτων δὴ τῶν χρόνων οἱ μὲν ἔῤῥυθμοι κτλ. das Wort τούτων nicht richtig ist, durch welches diese drei Klassen von χρόνοι den unmittelbar voraus besprochenen σύνθετοι untergeordnet würden. Es könnte nur heissen wie im Fragm. Parisin. „τῶν δὲ χρόνων oder τῶν δὴ χρόνων“.

3) Muss wohl heissen ἔῤῥυθμον nach Dionys. comp. verb. 11.

Wir sehen hier wieder eine Ungenauigkeit des Aristides, wenn sie auch minder bedeutend ist, als die in den unmittelbar vorhergehenden Zeilen, über welche wir S. 164 gesprochen.

Zum Schlusse müssen wir hier auf die Erklärung eingehen, welche Böckh metr. Pind. p. 105. 208 vom irrationalen Trochäus und Jambus gegeben hat. Böckh hält hier als oberstes Princip der griechischen Rhythmik fest, dass die aufeinander folgenden Tacte einer rhythmischen Composition einander dem Umfange nach gleich sind. Deshalb müssen nach ihm auch die von den Alten als irrationale Trochäen und Jamben bezeichneten Spondeen, welche in trochäischen und jambischen Reihen eingemischt sind, in ihrer rhythmischen Tactgrösse den dreizeitigen Trochäen und Jamben gleichstehen. Wenn nun nach der Angabe des Aristoxenus die *θέσις* dieser Füsse 2, die *ἄρσις* des *μέσον μέγεθος* zwischen 2 und 1, also $1^1/_2$ Moren beträgt, so sind wir — dies ist Böckhs Ansicht — nach jenem Grundsatz von der Tactgleichheit genöthigt, dies so zu verstehen, dass sich die *θέσις* und *ἄρσις* des irrationalen Fusses in der That wie 2 : $1^1/_2$ verhält, dass aber der Zeitumfang des ganzen Tactes genau 3 Moren beträgt. In bestimmten Zahlen ausgedrückt, wird also auf die *θέσις* $^{12}/_7$, auf die *ἄρσις* $^9/_7$ *χρόνοι πρῶτοι* kommen, denn einerseits verhält sich $^{12}/_7 : {}^9/_7$ wie 2 : $1^1/_2$, und andrerseits bilden $^{12}/_7$ und $^9/_7$ zusammen 3 *χρόνοι πρῶτοι*. Bereits in der ersten Bearbeitung der Rhythmik S. 120 ist auf den Widerspruch derselben mit der Angabe des Aristoxenus hingewiesen. Nach Böckh ist, wie es Aristoxenus verlangt, die *ἄρσις* grösser als ein *χρόνος πρῶτος*, aber zugleich ist nach ihm die *θέσις* oder *βάσις* kleiner als ein *χρόνος δίσημος*, während doch Aristoxenus ausdrücklich sagt, dass der *χορεῖος ἄλογος* ein *πούς τὴν μὲν βάσιν ἴσην αὐτοῖς ἀμφοτέροις ἔχων* ist, das heisst ein Tact, dessen *θέσις* gleich ist der ausdrücklich als *δίσημος* bezeichneten *θέσις* der beiden vorausgenannten Füsse, des vierzeitigen Daktylus und des dreizeitigen Trochäus. Diesen unsern Einwand sucht Casimir Richter in der Abhandlung *aliquot de musica Graecorum arte quaestiones*, Monasterii 1856, zu entkräften. Er sagt: „Wird die Tactgleichheit verletzt, so ist das Arrhythmie, Arrhythmie aber hat in der griechischen Rhythmik nicht stattgefunden. Da die von Aristoxenus für die

θέσις des irrationalen Trochäus angegebene Grössenbestimmung die Tactgleichheit verletzt, so kann sie nicht *tanti momenti esse ut quis huius unici loci auctoritate nisus inexplicabilem Graecorum musicae intrudere possit arrhythmiam.*" Aber wo, fragen wir, haben wir denn noch andere Stellen über die Grössenbestimmung des irrationalen Trochäus? Die vorliegende Stelle des Aristoxenus ist ja die einzige, aus der wir überhaupt etwas vom irrationalen Trochäus erfahren. Und diese einzige Stelle sagt ganz genau und ausführlich, dass die θέσις dieses Fusses eine δίσημος sei. Zudem ist es Aristoxenus, der dies lehrt, die höchste aller rhythmischen Auctoritäten. Herr Richter denkt also folgendermassen: „Die Griechen müssen Tactgleichheit gehabt haben. Findet sich bei Aristoxenus eine Stelle, in welcher es heisst, dass der irrationale Trochäus eine zweizeitige θέσις und eine zwischen der Einzeitigkeit und Zweizeitigkeit in der Mitte stehende ἄρσις hatte, so lasse ich diese Stelle unbeachtet, weil sie meiner Annahme von der Tactgleichheit widerspricht." Auf diese Weise konnte das Studium, das Hr. Richter den alten Rhythmikern zuwandte, allerdings keine erfolgreichen Früchte liefern. Woher wissen wir denn, dass die Alten Tactgleichheit hatten? Hr. Richter macht dafür zwei schon von Andern angeführte Stellen des Aristoxenus als *evidentissima testimonia* geltend. Diese Stellen sind gründlich misverstanden: sie reden von Tactgleichheit ganz und gar nicht, worüber er §. 9 ff. dieses Buches keinen Zweifel lassen wird. Die ebenfalls schon von Andern angeführte Stelle aus Quint. inst. 9, 4 — die einzige, welche direct von der Tactgleichheit der Alten spricht — lässt Hr. Richter unberücksichtigt. Hier heisst es: *Rhythmi qua coeperunt sublatione et positione, ad finem usque decurrunt*, zugleich aber heisst es an derselben Stelle: *Rhythmi quomodo coeperunt, currunt usque ad μεταβολὴν i. e. transitum in aliud genus rhythmi.* Die Tactgleichheit ist allerdings die Grundform der griechischen Rhythmik, aber sie hat ihre bestimmte Grenze in der μεταβολή, im Tactwechsel, und dieser trat bei den Alten viel häufiger ein als bei uns. Ein solcher Tactwechsel findet nun nach der ausdrücklichen Angabe der Alten statt, wenn auf einen rationalen Fuss ein irrationaler folgt, nämlich eine μεταβολὴ κατὰ λόγον ποδικόν, ὅταν μεταβαίνῃ ἐκ ῥητικοῦ εἰς ἄλογον

Aristid. p. 62. Das Wesen dieser μεταβολὴ gibt Aristid. p. 65, 6 ff. durch Vergleich der ῥυθμοὶ μεταβάλλοντες mit den ἀρτηριῶν κινήσεις an. Die Uebergänge aus rationalen in irrationale Tacte sind nicht μεταβολαὶ λίαν παραλλάττουσαι τοῖς χρόνοις ἢ καὶ τὰ γένη μεταβάλλουσαι, sondern κινήσεις τὸ μὲν εἶδος ταὐτὸ τηροῦσαι, περὶ δὲ τοὺς χρόνους μικρὰν ποιούμεναι διαφοράν. Es findet kein Uebergang aus Einer Tactart in die andere statt, sondern die Tactart bleibt, es entsteht nur eine μικρὰ διαφορὰ περὶ τοὺς χρόνους — also gerade wie Aristoxenus von dem χορεῖος ἄλογος sagt, dass seine θέσις eine zweizeitige sei, die ἄρσις aber die einzeitige ἄρσις des rationalen Trochäus etwa um $^1/_2$ More übertreffe. Wollen wir für diese μικρὰ διαφορὰ von $^1/_2$ More einen modernen Ausdruck gebrauchen, so können wir sagen, es sei ein Ritardiren des leichten Tacttheils, ohne dass damit das Wesen des modernen Ritartando und der antiken ἀλογία identificirt ist.

Neuntes Kapitel.

Die Antithesis.

§. 24.

Die moderne Rhythmik lässt den Tact, sowohl den einfachen wie den zusammengesetzten, immer mit dem schweren Tacttheile beginnen und nimmt als sein Ende das letzte leichte Zeitmoment an, welches dem nächstfolgenden schweren Tacttheile vorhergeht. Die äussere Bezeichnung des Tactes geschieht durch den Tactstrich, der eigentlich nichts anderes ist, als ein Zeichen, welches den schwersten Tacttheil kenntlich machen soll. Alle leichten Tacttheile, welche dem ersten schweren Tacttheile voraufgehen, werden in der modernen Rhythmik als Auftact gefasst. Bei den Alten bestand eine andere Praxis; sie lassen

gleich mit den ersten Sylben oder Tönen den Tact beginnen; sind diese ein schwerer Tacttheil, so ist der erste χρόνος des πούς, der χρόνος καθηγούμενος oder πρότερος, eine θέσις, und der χρόνος ἑπόμενος oder ὕστερος ist eine ἄρσις. Beginnt dagegen das Ganze mit einem leichten Tacttheile als Auftact, so ist die ἄρσις der χρόνος ἡγούμενος, die θέσις der ἑπόμενος. Nach diesem Unterschiede gibt es für einen jeden Tact eine διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν, welche Aristides folgendermassen definirt p. 51, 20: ὅταν δύο ποδῶν λαμβανομένων ὁ μὲν ἔχῃ τὸν μείζονα χρόνον καθηγούμενον, ἑπόμενον δὲ τὸν ἐλάττονα, ὁ δὲ ἐναντίως. — Χρόνος μείζων ist hier die θέσις, der gewichtvollere Tacttheil, ἐλάττων die ἄρσις, der leichtere. Die Definition des Aristoxenus p. 36, 5, wie sie in den Handschriften überliefert wird, ist im Schlusse verdorben. Hier heisst es nämlich: ἀντιθέσει δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων οἱ τὸν ἄνω χρόνον πρὸς τὸν κάτω ἀντικείμενον ἔχοντες. ἔσται δὲ ἡ διαφορὰ αὐτὴ ἐν τοῖς ἴσοις μέν, ἄνισον δὲ ἔχουσι τῷ ἄνω χρόνῳ τὸν κάτω. Der Schlusssatz würde heissen: „Es wird dieser Unterschied stattfinden in solchen Rhythmen, welche einander gleich sind, aber ungleiche χρόνοι haben," also in zwei dem Umfang nach gleichen päonischen oder diplasischen Tacten (denn nur in diesen sind die χρόνοι einander ungleich), aber nicht in Tacten des daktylischen Rhythmengeschlechts (denn von diesen kann man nicht sagen ἄνισον ἔχουσι τῷ ἄνω χρόνῳ τὸν κάτω). Warum sollten die isorrhythmischen Füsse ausgeschlossen sein? Der Unterschied zwischen Daktylus und Anapäst ist doch ebensogut eine διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν, wie der Unterschied zwischen Trochäus und Jambus. Es ist zu schreiben: ἐν τοῖς ἴσοις μέν, ἀνίσως δὲ ἔχουσι τὸν ἄνω χρόνον καὶ τὸν κάτω τεταγμένους. Das schliessende τεταγμένους ist ausgefallen, ebenso wie das schliessende τεταγμένα in dem vorausgehenden Satze „σχήματι δὲ διαφέρουσιν κτλ."

Von der Aristoxenischen Darstellung der Lehre von der Antithesis ist uns nichts erhalten. Auch bei Aristides findet sich kein Kapitel dieser Art; es lässt sich nicht mehr sagen, ob hier eine Lücke vorhanden ist, oder ob die Lehre von der Antithesis überhaupt bei ihm nicht ausgeführt war. Wir haben indes aus den in den früheren Paragraphen erörterten Sätzen des Aristoxenus und Aristides höchst wichtige Nachrichten über

die Antithesis erhalten, die wir hier in Kürze zusammenstellen wollen.

1) Die Antithesis innerhalb der πόδες ἐλάχιστοι. Sie haben sämmtlich zwei antithetische Formen, sowohl der dreizeitige, vierzeitige, sechszeitige, wie auch der fünfzeitige. Von den drei ersten ist dies längst bekannt: der vierzeitige erscheint als Daktylus und Anapäst, auch ἀνάπαιστος ἀπὸ μείζονος und ἐλάσσονος genannt, der dreizeitige als Jambus und Trochäus, der sechszeitige] als Jonicus a maiore und a minore. Etwas Neues dagegen, was wir aus den Angaben der Rhythmiker lernen, betrifft den fünfzeitigen Fuss. Man nahm zwar auch hier eine antithetische Form an im Gegensatze des Bacchius und Palimbacchius; aber in dem eigentlichen Päon oder Creticus glaubte man stets eine mit dem schweren Tacttheil anlautende Form zu besitzen. Aus den S. 148 besprochenen Stellen des Marius Victorinus, die, wenn auch mittelbar, aus rhythmischen Schriftstellern geschöpft sind (S. 12), wissen wir nunmehr, dass von den fünf χρόνοι πρῶτοι des Päon der Hauptictus bald auf den beiden ersten, bald auf den beiden letzten lag, und dass also in letzterem Falle der Päon mit einem Auftacte von drei Moren begann. — Hierzu kommt, zwar nicht aus den Berichten der Rhythmiker, aber doch aus den uns vorliegenden Metren der Dichter, noch eine dritte antithetische Form hinzu. Wir sehen nämlich, dass dem Päon bisweilen eine einzelne Sylbe vorausgeht, welche wie die jambische Anakrusis willkürlich lang und kurz sein kann, z. B. ⏓ – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –.

Die antike Rhythmik kann eine solche Reihe nur als einen πούς σύνθετος ansehen; denn da sie die Anakrusis nicht von dem folgenden schweren Tacttheile absondert, so muss sie hier, obwohl die Reihe aus ganz gleichmässigen Päonen besteht, einen Dijambus und Päone als deren Bestandtheile annehmen.

Der letztgenannten anakrusischen Form des Päon stehen die Bacchien analog. Es leidet wohl keinen Zweifel, dass im Bacchius ⏑ – – die zweite Sylbe den Hauptictus trägt. Wie haben nun die alten Rhythmiker einen solchen Tact gemessen? Wäre bei den Alten die Anakrusis abgesondert, so hätten sie die Semasie einfach durch eine θέσις δίσημος und eine ἄρσις τρίσημος andeuten können:

⏑ | –̋ –́ ⏑ | –̋ –́ ⏑ | –̋ –́.

Da dies nicht geschieht, so bleibt ihnen zweierlei übrig: 1) Sie können für jene Reihe einen *λόγος τετραπλάσιος* annehmen:

⏑ –̋ –́ | ⏑ –̋ –́.
ᾰ. θ. ᾰ. θ.

Aber der *λόγος τετραπλάσιος* wird von Aristoxenus für die *συνεχὴς ῥυθμοποιία* als arrhythmisch abgewiesen p. 37, 4: *ἐν πενταςήμῳ μεγέθει . . . ὁ μὲν τοῦ τετραπλασίου οὐκ ἔρρυθμός ἐστι*, vgl. Mar. Victor. 2483: *ne in quadruplum ratio temporum protendatur, si duae longae adversus unam brevem copulentur.* Daher müssen sie 2) die bacchische Reihe als einen *ῥυθμὸς σύνθετος* ansehen und ihn in einen Jambus und Päon zerlegen:

⏑ –́ | – ⏑ –́ | – ⏑ –́ | – ⏑ –́ | –

Ueberliefert ist uns diese Diäresis für den Dochmius (die katalektisch-bacchische Dipodie) Aristid. p. 59, 3: *συντίθεται ἐξ ἰάμβου καὶ παίωνος διαγυίου.* Schol. Hephaest. p. 60. Quintil. 9, 4, 97. — Ungenau scheint die Angabe des Mar. Vict. p. 2483: *Bacchius a brevi incipiens in sublatione* (das heisst in der *θέσις*) *semper brevem et longam retinet, in positione* (das heisst in der *ἄρσις*) *longam*, denn bei dieser Semasie würde ja auf die kurze Sylbe der Ictus fallen.

Päone also mit einfacher anakrusischer Sylbe und Bacchien sind der Theorie der alten Rhythmiker unbekannt; in jenen sehen sie einen Dijambus mit Päonen, in diesen einen Jambus mit Päonen. Dies ist also eine Mangelhaftigkeit der antiken rhythmischen Theorie, die hinter der Praxis zurückbleibt. Wir werden weiter unten sehen, dass auch die Diäresis in *πόδες ἐπίτριτοι* und *τριπλάσιοι* auf demselben Grunde beruht.

2) Die Antithesis innerhalb der *πόδες μείζονες*. Unter *πόδες μείζονες* verstehen die Alten das, was wir rhythmische Reihe nennen. Vgl. S. 123. Die Neueren nahmen bisher an, dass der Hauptictus der rhythmischen Reihe auf den schweren Tacttheilen ihres ersten Einzelfusses läge. Wie man auf diesen Gedanken gekommen ist, lässt sich schwerlich sagen: Gründe dafür hatte man ganz und gar nicht, nicht einmal die

Analogie der neuern Musik, denn in der letztern ruht ja keineswegs der Hauptictus der Reihe immer am Anfang. Es ist sicherlich nicht eins der geringsten Resultate, die wir aus dem genauern Eingehen auf die rhythmische Tradition der Alten gefunden haben, dass wir jetzt wissen, jene Annahme, die den Hauptictus der Reihe immer auf den ersten Einzelfuss der Reihe verlegte, ist ganz und gar unrichtig. Vielmehr besteht für die ganze Reihe die *διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν* ebensogut, wie für den Einzelfuss, nur dass die hierdurch entstehende Mannigfaltigkeit der ganzen Reihe noch eine grössere wird als dort. So hat sich für die Tripodie ergeben, dass der Hauptictus entweder auf dem ersten oder auf dem zweiten oder auf dem dritten Einzelfusse ruht, dass mithin die Tripodie bald mit dem schweren Tacttheile beginnt:

–‴ ⏑ ⏑ –″ ⏑ ⏑ –′ ⏑ ⏑ | –‴ ⏑ ⏑ –″ ⏑ ⏑ –′ ⏑ ⏑

bald mit einer monopodischen Anakrusis:

–′ ⏑ ⏑ | –‴ ⏑ ⏑ –″ ⏑ ⏑ –′ ⏑ ⏑ | –‴ ⏑ ⏑ –″ ⏑ ⏑

bald mit einer dipodischen Anakrusis:

–″ ⏑ ⏑ –′ ⏑ ⏑ | –‴ ⏑ ⏑ –″ ⏑ ⏑ –′ ⏑ ⏑ | –‴ ⏑ ⏑ .

Von diesen drei antithetischen Formen der Tripodie ist die dritte die häufigste, da dies z. B. die *σημασία* des epischen Hexameters und des Distichons ist. Wir wollen hier indessen nicht wiederholen, was sich im Einzelnen über die antithetischen Formen der Reihen ergeben hat.

Wir wissen nun zwar, dass wir hinfort den Hauptictus keineswegs auf den Anfang der Reihe verlegen dürfen; aber über dieses negative Resultat können wir in den meisten Fällen nicht hinaus: auf welchen Fuss der Reihe die Alten den Hauptictus verlegten, würden wir nur dann genau wissen können, wenn uns die Musik der alten Cantica erhalten wäre, denn aus der Melodie würde sich die rhythmische Accentuation leicht ergeben. Indessen werden wir wohl die metrische Eigenthümlichkeit mancher Reihen benutzen dürfen, um aus ihr die Stellung des Hauptictus zu beurtheilen. Wir fanden beim jambischen Trimeter einen Zusammenhang zwischen Anwendung der *syllaba anceps*

und den *loca percussionis*. In ähnlicher Weise lässt sich die inlautende Ancipität auch bei anderen Reihen zur Bestimmung der Ictusverhältnisse benutzen. Doch wie dies geschehn ist, gehört nicht an diesen Ort, sondern muss der allgemeinen Metrik vorbehalten bleiben.

Zehntes Kapitel.

Die Rhythmopöie.

---

§. 25. Begriff der ῥυθμοποιία und der χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι.

Aristides lässt auf die Lehre von den Tacten die Abschnitte περὶ ἀγωγῆς ῥυθμικῆς, περὶ μεταβολῶν, περὶ ῥυθμοποιίας folgen, p. 49, 1; 62, 5. Und dies war sicher auch die Ordnung bei Aristoxenus und den übrigen Rhythmikern. Wir beschränken uns für das folgende auf die sicher wiederzugewinnenden Sätze der Rhythmopöie.

Die bisher erörterten Punkte der Rhythmik bezogen sich ausschliesslich auf den „abstracten" Rhythmus, ohne dass es sich darum handelte, wie derselbe im ῥυθμιζόμενον zur concreten Erscheinung kommt. Dies letztere behandelt die Rhythmopöie. Der Rhythmus καθ' αὑτὸν (Aristox. p. 33, 23), das heisst die Gliederung der Zeit nach bestimmten sich bedingenden Abschnitten ist ein dem Geiste immanentes Gesetz; lasse ich dies Gesetz in einem den Sinnen wahrnehmbaren Substrate, in den Sylben der λέξις, in den Tönen der Melodie, in den Bewegungen der Orchestik zur Erscheinung kommen, so bin ich ein ῥυθμοποιός, und der schöpferische Act, wodurch ich den Rhythmus dem Stoffe einpräge, ist die Rhythmopöie.

Die Rhythmopöie setzt die rhythmischen Gesetze voraus, sie ist eine χρῆσις derselben. Aristoxenus kommt bereits im An-

fange des zweiten Buches pag. 33, 25 bei Gelegenheit der *χρόνοι ἀσύνθετοι* und *σύνθετοι* auf die Rhythmopöie zu sprechen und versucht hier den späterhin genau zu behandelnden Unterschied von Rhythmus und Rhythmopöie durch eine aus der Harmonik herbeigezogene Analogie zu veranschaulichen: „Es ist „jetzt noch schwierig klar zu machen, dass Rhythmopöie und „Rhythmus nicht dasselbe ist, doch möge man sich hiervon durch „eine Analogie, die ich geben will, eine Vorstellung machen. „Wie wir nämlich in der Harmonik gesehen haben, dass Ton-„system, Tonart und Tongeschlecht von der Melopöie (der Melo-„dieenbildung und Harmonisirung) verschieden ist, in derselben „Weise muss man auch die Rhythmen und die Rhythmopöie „auseinander halten; wir fanden dort, dass die Melopöie eine „practische Anwendung (*χρῆσίν τινα*) des *μέλος* sei, und sagen „hier in der Rhythmik, dass die Rhythmopöie in gleicher Weise „eine practische Anwendung sei." Die Aristoxenische Definition von der Melopöie, auf die hier verwiesen wird, ist uns bloss in der Inhaltsangabe der harmonischen Stoicheia erhalten p. 38 Meib.: *ἐπεὶ ἐν τοῖς αὐτοῖς φθόγγοις οὖσι τὸ καθ' αὑτοὺς πολλαί τε καὶ παντοδαπαὶ μορφαὶ μελῶν γίνονται, δῆλον ὅτι παρὰ τὴν χρῆσιν τοῦτο γένοιτ' ἄν. καλοῦμεν δὲ τοῦτο μελοποιίαν.* Aehnlich der Pseudo-Euklid p. 22: *μελοποιία ἐστὶ χρῆσις τῶν προειρημένων μερῶν τῆς ἁρμονικῆς καὶ ὑποκειμένων δύναμιν ἐχόντων.* Aristides, welcher p. 28 Meib. die *μελοποιία* als *δύναμις κατασκευαστικὴ μέλους* definirt hat, gibt demgemäs folgende Erklärung der Rhythmopöie p. 62, 22: *ῥυθμοποιία δέ ἐστι δύναμις ποιητικὴ ῥυθμοῦ.*

Eine inhaltreichere Definition der *ῥυθμοποιία* gibt das Aristoxenische Fragment Psell. §. 12 p. 37, 19 = p. 76, 1, welches vermuthlich aus dem speciell von der Rhythmopöie handelnden Abschnitte der rhythmischen Stoicheia stammt. Auch hier sind *ῥυθμὸς* und *ῥυθμοποιία* einander gegenübergestellt, die letztere auch hier wiederum als rhythmische Composition, jedoch nicht im Sinne von „der Thätigkeit des Rhythmopoios", sondern „des von ihm geschaffenen rhythmischen Werkes". Der *ῥυθμός*, heisst es, ist ein *σύστημα* von blossen *χρόνοι ποδικοί*, die *ῥυθμοποιία* ein *σύστημα* von *χρόνοι ποδικοὶ* und *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι. Χρόνοι ποδικοὶ*

sind die starken und schwachen Tacttheile, die θέσεις und ἄρσεις im technischen Sinne, deren auf die Pentapodie 4, auf die Tripodie und Hexapodie 3, auf die Tetrapodie und Dipodie 2, auf die Monopodie 2 kommen, wie dies §. 9 ausführlich dargestellt ist. Eine Verbindung von θέσεις und ἄρσεις ist also Rhythmus. Die ῥυθμοποιία oder rhythmische Composition ist die Anwendung des Rhythmus auf einen rhythmusfähigen Stoff. An ihm muss das, was den Rhythmus ausmacht, also die θέσεις und ἄρσεις, zur Erscheinung kommen; die rhythmische Composition ist also einerseits gleich dem abstracten Rhythmus ein System von χρόνοι ποδικοί. Aber es ist hier noch ein zweites vorhanden: nämlich die Theile, in welche der rhythmusfähige Stoff seiner Natur nach zerfällt, die längeren und kürzeren Töne des μέλος, die längeren und kürzeren Sylben der Sprache, die an sich mit dem Rhythmus nichts zu thun haben, sondern erst insofern aus ihnen eine rhythmische Composition oder eine ῥυθμοποιία geschaffen werden soll, dem Rhythmus unterworfen und zu seinen χρόνοι ποδικοὶ in Beziehung gesetzt werden. Dies sind die χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι. Aristoxenus kann also sagen, die rhythmische Composition sei ein System von χρόνοι ποδικοὶ und von χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι.

Schon in der Einleitung des zweiten Buches, in dem Kapitel, welches von der Zahl der χρόνοι handelt, in welche der Tact zerfällt, macht Aristoxenus auf die χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι aufmerksam p. 33, 19: „Ich habe aber nicht gesagt, dass der „Tact überhaupt nicht in mehr als vier Theile zerfällt; denn „einige Füsse können auch in das Doppelte und Vielfache der „genannten Zahl getheilt werden, also in 8, in 12 μέρη u. s. w. „Aber es zerfällt nicht der Tact an sich (οὐ καθ᾽ αὑτὸν) in diese „grössere Zahl von Theilen, sondern durch die ῥυθμοποιία. Man „muss nämlich scheiden zwischen den σημεῖα τὴν τοῦ ποδὸς δύ-„ναμιν φυλάσσοντα und den durch die ῥυθμοποιία hervorgebrach-„ten διαιρέσεις. Jene sind für einen jeden Fuss immer diesel-„ben, sowohl der Zahl wie dem μέγεθος nach (jeder πούς „δωδεκάσημος ἴσος hat in allen Fällen immer nur 2 sechszeitige „σημεῖα oder χρόνοι ποδικοί, jeder πούς δωδεκάσημος διπλάσιος „hat 3 vierzeitige σημεῖα oder χρόνοι ποδικοί); die διαιρέσεις „der Rhythmopöie dagegen verstatten eine grosse Mannigfaltig-

„keit: *ἔσται δὲ τοῦτο καὶ ἐν τοῖς ἔπειτα φανερόν.*“ Dasselbe sagt Aristoxenus auch Harmonik p. 34 Meib.: *καθ᾽ ὅλον δὲ εἰπεῖν ἡ μὲν ῥυθμοποιία πολλὰς καὶ παντοδαπὰς κινήσεις κινεῖται, οἱ δὲ πόδες, οἷς σημαινόμεθα τοὺς ῥυθμούς, ἁπλᾶς* (das heisst nicht *παντοδαπὰς*) *τε καὶ τὰς αὐτὰς ἀεί.*

Die Bestandtheile (*μέρη*), in welche ein Tact sich sondert, sind also doppelter Art. Einmal die rhythmischen *σημεῖα*, sodann die einzelnen Zeitgrössen des *ῥυθμιζόμενον*, wodurch der *ῥυθμοποιὸς* den Umfang des ganzen Tactes ausfüllt. Drückt der *ῥυθμοποιὸς* einen dreizeitigen Fuss in der *λέξις* durch einen Jambus oder Trochäus aus, so zerfällt derselbe in zwei *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι*, ebenso wenn er einen vierzeitigen Tact durch den Spondeus ausdrückt. In diesen beiden Fällen ist also die Zahl der *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* und die Zahl der *χρόνοι ποδικοὶ* identisch. Auch bei den *πόδες μείζονες* ist dies möglich, z. B. bei den durch 3 vierzeitige Längen ausgedrückten zwölfzeitigen Trochäus semantus und Orthius, der als *πους μείζων διπλάσιος* in 3 *χρόνοι ποδικοὶ* zerfällt. Gewöhnlich aber übertrifft die Zahl der *χρόνοι ῥυθμοποιίας*, in welche ein Tact zerfällt, die Zahl seiner *χρόνοι ποδικοί*, so z. B. wenn der dreizeitige Tact durch einen Tribrachys, der vierzeitige durch einen Daktylus oder Anapäst ausgedrückt ist. Aristoxenus kann deshalb sagen, dass bei einigen Tacten die Zahl der durch die *ῥυθμοποιία* hervorgebrachten *χρόνοι* das Doppelte und Vielfache sei von der Zahl ihrer *χρόνοι ποδικοί*. So enthält der *πους δωδεκάσημος ἴσος* nur zwei *χρόνοι ποδικοί*, aber die *χρόνοι*, in welche er durch die Rhythmopöie zerfällt, können bis zur Zwölfzahl gesteigert werden, z. B.:

ταῖσι συνθή-	καισι καὶ τᾶν	8	χρόνοι ῥυθμοποιίας
ἄγε με, καὶ τότ᾽	ἐπενάριξον	10	
τίς ὅδε τίς πό-	θεν ὅδ᾽ ὁ κέλαδος	11	
πρόςαγε χορὸν ἔπ-	αγέ τε χάριτας	12	
σημεῖον	σημεῖον		
2 χρόνοι ῥυθμικοί			

Der *πους ὀκτωκαιδεκάσημος* zerfällt in drei stets gleiche *χρόνοι ῥυθμικοί*; die *χρόνοι ῥυθμοποιίας ῥυθμικοὶ* können hier fast das Sechsfache dieser Anzahl betragen:

ἰὼ ἰὼ	θήραμα βαρ-	βάρου πλάτας	12	χρόνοι ῥυθμοποιίας
τίς ἔμολεν ἔμο-	λε δάκρυα δάκρυ-	σί μοι φέρων	16	
ἀδικιόμες, ἀλλ'	ὁ πρῶτος ἄφα-	τος ὡς καλός.	15	
ἀλεκτρύονα	κατὰ ταὐτὸ καὶ	τὸν ἄῤῥενα	14	
σημεῖον	σημεῖον	σημεῖον		

3 χρόνοι ῥυθμικοί.

Weil uns bei der ersten Bearbeitung der Rhythmik nicht klar war, was unter der Zerfällung des Tactes in 2, 3, 4 χρόνοι zu verstehen sei, so ist dort S. 63 auch die Bedeutung der χρόνοι ῥυθμοποιίας unrichtig angegeben. — Feussner zu Aristoxenus S. 29 unterscheidet drei Arten von χρόνοι: die χρόνοι ποδικοί, die χρόνοι ῥυθμοποιίας und die χρόνοι der Sprachsylben. Dagegen ist zu sagen, dass zwar die χρόνοι ῥυθμοποίας nicht überall Sprachsylben sind, denn in der Musik bestehen sie in den längeren oder kürzeren Tönen, aber wo das ῥυθμιζόμενον in der λέξις besteht, da fallen die χρόνοι ῥυθμοποιίας und die χρόνοι der Sylben zusammen.

Gehen wir nun auf die bei Psellus §. 8 erhaltene Definition der ῥυθμοποιία zurück: ῥυθμοποιία δὲ ἂν εἴη τὸ συγκείμενον ἔκ τε τῶν ποδικῶν χρόνων καὶ ἐκ τῶν αὐτῆς τῆς ῥυθμοποιίας ἰδίων. Hier wird eine Erklärung von ῥυθμὸς ποδικὸς und von ῥυθμὸς ἴδιος ῥυθμοποιίας gegeben. Die Erklärung: ποδικὸς μὲν οὖν ἐστι χρόνος ὁ κατέχων σημείου ποδικοῦ μέγεθος οἷον ἄρσεως ἢ βάσεως ἢ ὅλου ποδὸς ist §. 20 ausführlich erläutert. Bei einem ῥυθμὸς ἁπλοῦς, so zeigten wir dort, ist der χρόνος ποδικὸς eine blosse ἄρσις oder θέσις, bei einem ῥυθμὸς σύνθετος besteht er in einem wiederum in eine ἄρσις und θέσις zerfallenden ὅλος πούς. Als Erklärung des χρόνος ἴδιος ῥυθμοποιίας lesen wir die Worte: ἴδιος ῥυθμοποιίας ὁ παραλλάσσων ταῦτα τὰ μεγέθη εἴτ' ἐπὶ τὸ μικρὸν εἴτ' ἐπὶ τὸ μέγα. Von dieser schwierigen Stelle sagt Weil Neue Jahrb. f. Phil. u. Päd. LXXI, 6, S. 402: „Die Worte lassen keinen andern Sinn „zu als den, dass diese Zeiten sich von jenen entweder durch „kürzere oder durch längere Dauer unterscheiden. Die concre„ten Zeiten sind nämlich kürzer als die Tactzeiten, wenn ein „Tacttheil aus mehreren Tönen, Sylben u. s. w. besteht; sie „sind länger, wenn, um uns diesen Ausdruck anzueignen, Syn-

„kope eintritt.“ Unter *ταῦτα τὰ μεγέθη* sind die vorhergenannten *μεγέθη χρόνων ποδικῶν* gemeint: der *ῥυθμὸς ἁπλοῦς ἑξάσημος* zerfällt in zwei *χρόνοι ποδικοί*, deren jeder ein *μέγεθος τρίσημον* hat, der *πούς δωδεκάσημος ἴσος* zerfällt in zwei *χρόνοι ποδικοὶ ἑξάσημοι*, der *δωδεκάσημος διπλάσιος* in drei *χρόνοι ποδικοὶ τετράσημοι*. Aus der von Aristoxenus p. 33 gegebenen Definition der *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* ergibt sich, dass die Zahl derselben gewöhnlich grösser ist, als die Zahl der zu demselben Tacte gehörenden *χρόνοι ποδικοί*, dass mithin das *μέγεθος* des *χρόνος ῥυθμοποιίας* gewöhnlich kleiner ist, als das *μέγεθος* des *χρόνος ποδικός*. Dieser Sinn scheint es nun zu sein, der in den Worten *ἴδιος δὲ ῥυθμοποιίας ὁ παραλλάσσων ταῦτα τὰ μεγέθη· ἐπὶ τό μικρὸν* enthalten ist. Es steht aber noch daneben *εἴτ' ἐπὶ τὸ μέγα* und dies müsste dann den umgekehrten Fall bedeuten, dass nämlich ein Tact in der Weise durch ein Rhythmizomenon ausgedrückt ist, dass das *μέγεθος* des einzelnen *χρόνος ῥυθμοποιίας* grösser ist als das *μέγεθος* des *χρόνος ποδικός*. Man kann sich das so vorstellen, dass ein ganzer Tact, auf den z. B. zwei *χρόνοι ποδικοί*, ein Auf- und Niederschlag, kommt, durch einen einzigen Ton eingenommen wird. Schwerlich aber kann man diesen Fall auf die Sprachsylben beziehen. Es kann zwar in einem *ῥυθμὸς σύνθετος* vorkommen, dass eine lange Sylbe in der Weise durch die Rhythmopöie gedehnt wird, dass sie den Umfang eines ganzen Einzeltactes einnimmt, und dass sie mithin dem *μέγεθος* des *χρόνος ποδικός*, der ja hier in einem *ὅλος πούς* besteht, gleichkommt. Aber damit ist noch immer nicht erklärt, dass das *μέγεθος* einer Sylbe den einen *ὅλος πούς* umfassenden *χρόνος ποδικὸς* übertreffen könnte; denn sollte dies letztere der Fall sein, so müsste die einzelne Sprachsylbe noch über den Umfang eines ganzen einzelnen Tactes hinaus gedehnt werden können, eine Annahme, zu der uns alle Berechtigung fehlt. — Indes wollen wir uns nicht verhehlen, dass, wenn auch die Bedeutung des *χρόνος ἴδιος ῥυθμοποιίας* aus Aristoxenus p. 33 feststeht, doch der Sinn der Stelle bei Psellus §. 8 *ἴδιος δὲ ῥυθμοποιίας ὁ παραλλάσσων ταῦτα τὰ μεγέθη εἴτ' ἐπὶ τὸ μικρὸν εἴτ' ἐπὶ τὸ μέγα* nicht hinlänglich klar ist.

Auch das Fragmentum Parisinum §. 78 und 79 enthält die besprochenen Definitionen von *ῥυθμὸς* und *ῥυθμοποιία*, *χρόνοι*

ποδικοὶ und *ῥυθμοποιίας ἴδιοι*, freilich in einer zum Theil durch Textverstümmelungen kaum kenntlichen Form. Wir lesen hier:

§. 2. *Ἔστιν ὁ ῥυθμὸς*

§. 3. *Ὁ δὲ αὐτὸς ῥυθμὸς οὔτε περὶ γραμμάτων περὶ συλλαβῶν ποιεῖται τὸν λόγον, ἀλλὰ περὶ τῶν χρόνων, τοὺς μὲν ἐκτείνειν κελεύων, τοὺς δὲ ἴσους ποιεῖν ἀλλήλοις· καὶ τοῦτο ποιοῦμεν ὄντων τῶν συλλαβῶν καὶ τῶν γραμμάτων.*

§. 8. ..*Γνώριμος δὲ γένεται πούς*

§. 9. *ἐξ ἄρσεως καὶ θέσεως συγκείμενον σύστημα. ἄρσις δέ ἐστιν ὁ μείζων ὅλως τῆς ἰδίας ἄρσεως.*

Die Worte des §. 8 können unmöglich mit denen des §. 9 continuirlich verbunden sein, wie dies in den Handschriften der Fall ist. Es enthalten nämlich die Worte *ἐξ ἄρσεως καὶ θέσεως συγκείμενον σύστημα* eine Definition des Ausdrucks *ῥυθμὸς* und kommen mit Psellus §. 8 *καί ἐστι ῥυθμὸς μὲν ὥσπερ εἴρηται σύστημά τι συγκείμενον ἐκ τῶν ποδικῶν χρόνων ὧν ὁ μὲν ἄρσεως, ὁ δὲ βάσεως* ... überein. Sie müssen daher mit den Worten des §. 2 *ἔστιν ὁ ῥυθμὸς* verbunden werden, von denen sie durch ein Versehen des Abschreibers entfernt sind. Die übrigen Worte des §. 9 geben ganz und gar keinen Sinn. Wie aber die vorausgehenden aus derselben Quelle stammen, wie der angeführte Satz des Psellus §. 8, so sind auch jene jetzt unverständlichen Worte ein durch die Lücken der Handschrift sehr defect gewordener Auszug aus demselben Originale. Es scheinen sich nämlich nur die Anfangsworte der Zeilen erhalten zu haben; in der Anmerkung zu S. 79 haben wir mit Hülfe des Psellus einen Restitutionsversuch gemacht.

Die Worte des §. 3 leiden ebenfalls an Corruptelen. Hier heisst es, dass der *ῥυθμὸς* seinen *λόγος* (sc. *ποδικὸς*) nicht mit Rücksicht auf Buchstaben und Sylben bildet (also nicht mit Rücksicht auf die *μέρη λέξεως*), sondern mit Rücksicht auf die Zeiten, indem er verlangt, dass man bald die *χρόνοι* ausdehnt, bald kürzer macht, bald einander gleich macht. Man könnte geneigt sein, hierin einen ähnlichen Sinn zu finden, wie in den p. 43 angeführten Stellen über die Zeitdauer der Sylben in der Rhythmik, namentlich wie in der Stelle p. 43, 17: *ὁ δὲ ῥυθμὸς ὡς βούλεται ἕλκει τοὺς χρόνους, πολλάκις γοῦν καὶ τὸν βραχὺν χρόνον ποιεῖ μακρόν.* Aber in unserer Stelle ist *χρόνοι* ja gerade

im Gegensatz zu *γράμματα* und *συλλαβαί* gebraucht, kann mithin nicht von den Sylbenzeiten oder den *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι*, sondern nur von den *χρόνοι ποδικοί* verstanden werden und das *ἐκτείνειν, συνάγειν, ἴσους ποιεῖν* der *χρόνοι* bezieht sich auf das durch den verschiedenen *λόγος ποδικὸς* bedingte verschiedene *μέγεθος* der *χρόνοι ποδικοί*. Der Rhythmus verlangt „*ἴσους ποιεῖν ἀλλήλοις*“ beim *λόγος ἴσος* (im isorrhythmischen Geschlechte) wo die *χρόνοι* einander gleich sind, er verlangt „*ἐκτείνειν*“ und „*συνάγειν*“ beim *λόγος διπλάσιος* und *ἡμιόλιος*, wo der eine *χρόνος* länger oder kürzer ist als der andere.

Soweit ist die Stelle unverdorben. Aber corrupt sind die Anfangsworte: *ὁ δὲ αὐτὸς ῥυθμός*. Es ist umzustellen *ὁ δε ῥυθμὸς αὐτός*, wie aus Aristoxenus p. 33, 23 hervorgeht: *οὐ καθ' αὐτὸν ὁ πους . . . μερίζεται, ἀλλ' ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας διαιρεῖται τὰς τοιαύτας διαιρέσεις*. Der *ῥυθμὸς αὐτὸς* ist der Rhythmus an sich = *ὁ πους ὁ καθ' αὐτὸν* im Gegensatze zur *ῥυθμοποιία*, der abstracte Rhythmus, der es bloss mit dem *μέγεθος* der *χρόνοι ποδικοὶ* zu thun hat, nicht aber mit den „*γράμματα* und *σύλλαβαί*“, durch welche die *ῥυθμοποιία* die abstracten rhythmischen Zeitgrössen ausfüllt. Die verdorbenen Schlussworte des §. 3: *καὶ τοῦτο ποιοῦμεν ὄντων τῶν συλλαβῶν καὶ τῶν γραμμάτων* sind ein Theil eines von der *ῥυθμοποιία* als dem Gegensatze des „*ὁ ῥυθμὸς αὐτὸς*“ handelnden Satzes.

Χρόνοι ἁπλοῖ und *πολλαπλοῖ*.

Der Unterschied zwischen *χρόνοι ποδικοὶ* und *ῥυθμοποιίας ἴδιοι* findet sich auch bei Aristides p. 50, 17. Hier heisst es: *ἔτι τῶν χρόνων οἱ μὲν ἁπλοῖ, οἱ δὲ πολλαπλοῖ, οἳ καὶ ποδικοὶ καλοῦνται*. Dies versteht G. Hermann, Jahn N. J. 1837, Bd. XIX, 4 S. 573 folgendermassen: „Wenn ein Fuss aus gleichen Sylben besteht (entweder aus lauter langen oder aus lauter kurzen) wie der Spondeus, Proceleusmaticus, so ist er ein *ἁπλοῦς*; besteht er aus ungleichen Sylben (aus langen und kurzen), wie Jambus, Trochäus, Daktylus, so ist er ein *πολλαπλοῦς*.“ Aber wie kommt hier der Zusatz *οἳ καὶ ποδικοὶ καλοῦνται* zu seiner Berechtigung? Feussner zu Aristoxenus S. 48 sagt: „Wenn ein $^4/_4$-Tact aus 2 halben Noten besteht, so sind dies 2 *ἁπλοῖ*; wenn er aus $^{16}/_{16}$ besteht, so sind dies 2 *πολλαπλοῖ*, je $^8/_{16}$ zu einem

χρόνος vereint." Dem ist zu erwidern: ein Tact, der aus 16 gleichen Noten besteht (also Feussners $^{16}/_{16}$-Tact) ist ein ποὺς ἴσος ἑκκαιδεκάσημος und die 2 χρόνοι, in die er als ποὺς ἴσος zerfällt, sind χρόνοι ποδικοί, der eine die ἄρσις, der andere die θέσις. Wäre nun jede der beiden Hälften dieses Fusses, wie Feussner es will, durch eine einzige Note ausgedrückt, so würden die beiden Hälften dennoch immerhin χρόνοι ποδικοὶ sein, der eine die ἄρσις, der andere die θέσις. Mithin kann man auch nicht sagen, im ersten Falle seien die χρόνοι „ἁπλοῖ", im zweiten „πολλαπλοῖ oder ποδικοί"; von den zwei Arten von χρόνοι, wovon Aristides spricht, sind ja nur die einen ποδικοί, die anderen aber nicht. Aufschluss gibt Aristoxenus harm. p. 34 Meib.: *καθ' ὅλου δὲ εἰπεῖν ἡ μὲν ῥυθμοποιία πολλὰς καὶ παντοδαπὰς κινήσεις κινεῖται, οἱ δὲ πόδες οἷς σημαινόμεθα τοὺς ῥυθμοὺς ἁπλᾶς τε καὶ τὰς αὐτὰς ἀεί.* Durch die Diäresis der ῥυθμοποιία zerfallen also die πόδες in χρόνοι παντοδαποὶ oder πολλαπλοῖ; die πόδες οἷς σημαινόμεθα τοὺς ῥυθμοὺς aber zerfallen in χρόνοι ἁπλοῖ τε καὶ οἱ αὐτοὶ ἀεὶ ὄντες. Vgl. Aristoxenus p. 33, 19. Jenes sind die χρόνοι ῥυθμοποιΐας ἴδιοι, dieses die ποδικοί. Hieraus ergibt sich, dass die χρόνοι ἁπλοῖ identisch sind mit den ποδικοί, die πολλαπλοῖ mit den ῥυθμοποιΐας ἴδιοι. Man vergleiche:

ἡ μὲν ῥυθμοποιία πολλὰς καὶ παντοδαπὰς κινήσεις κινεῖται.	*οἱ δὲ πόδες οἷς σημαινόμεθα τοὺς ῥυθμούς, ἁπλᾶς τε καὶ τὰς αὐτὰς ἀεί.*
αἱ δ' ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας γινόμεναι διαιρέσεις πολλὴν λαμβάνουσι ποικιλίαν.	*τὰ μὲν ἑκάστου ποδὸς σημεῖα διαμένει ἴσα ὄντα καὶ τῷ ἀριθμῷ καὶ τῷ μεγέθει.*
χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι.	*χρόνοι ποδικοί.*
χρόνοι πολλαπλοῖ.	*χρόνοι ἁπλοῖ.*

Demnach ist bei Aristides umzustellen: *ἔτι τῶν χρόνων οἱ μὲν ἁπλοῖ, οἳ καὶ ποδικοὶ καλοῦνται, οἱ δὲ πολλαπλοῖ.* Ein Rest der richtigen Lesart zeigt sich noch in der Uebersetzung des Martianus: *sed temporum alia simplicia sunt, quae podica etiam perhibentur.*

§. 26. Die einzelnen *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι.*

Die *χρόνοι ἀσύνθετοι* und *σύνθετοι κατὰ ῥυθμοποιίας χρῆσιν.*

Bei dem Verluste des Aristoxenischen Abschnitts über die Rhythmopöie wird uns die Art und Weise, wie der alte *ῥυθμοποιὸς* die *μέρη* des Rhythmizomenons verwandte, welche Zeitdauer er den Tönen und Sylben gab, wohl niemals bis in alle Einzelheiten klar werden. Doch hat sich hierüber eine nicht unbedeutende Anzahl werthvoller Nachrichten erhalten, die wir in diesem und den folgenden Paragraphen zu betrachten haben.

Voran haben wir eine Angabe des Aristoxenus über die *χρόνοι ἀσύνθετοι* und *σύνθετοι κατὰ ῥυθμοποίας χρῆσιν* zu stellen, die sich in der Einleitung seines zweiten Buches p. 31, 25 findet. Nachdem er hier von dem nicht weiter theilbaren *χρόνος πρῶτος* und den aus mehreren *χρόνοι πρῶτοι* zusammengesetzten *χρόνοι δίσημοι, τρίσημοι, τετράσημοι* u. s. w. gesprochen hat, unter denen wir nach p. 39, 14—17 *χρόνοι ῥυθμικοὶ* oder *ποδικοὶ* von dem Umfange mehrerer *χρόνοι πρῶτοι* zu verstehen haben (s. S. 163) fährt er fort: *λέγομεν δέ τινα καὶ ἀσύνθετον χρόνον πρὸς τὴν τῆς ῥυθμοποιίας χρῆσιν ἀναφέροντες*, ein Satz, der nach einer längeren Parenthese über den Begriff *ῥυθμοποιία* (s. S. 235) mit folgenden Worten wieder aufgenommen wird: *ἀσύνθετον δὴ (καὶ σύνθετον) χρόνον πρὸς τὴν τῆς ῥυθμοποιίας χρῆσιν βλέποντες ἐροῦμεν οἷον τόδε τι· (ὅταν τι) χρόνου μέγεθος ὑπὸ μιᾶς ξυλλαβῆς ἢ ὑπὸ φθόγγου ἑνὸς ἢ σημείου καταλήφθῃ, (ἀσύνθετον) τοῦτον ἐροῦμεν τὸν χρόνον· ἐὰν δὲ αὐτὸ τοῦτο μέγεθος ὑπὸ πλειόνων φθόγγων ἢ ξυλλαβῶν ἢ σημείων καταλήφθῃ, σύνθετος ὁ χρόνος οὗτος ῥηθήσεται.* Die eingeklammerten Worte stehen nicht in der Handschrift. G. Hermann verändert ohne Einschiebung *καταλήφθῃ* in *καταληφθέν*, Feussner ebenfalls ohne Einschiebung *οἷον τόδε τι χρόνου μέγεθος* in *οἷον ὅταν τι χρόνου μέγεθος* zugleich mit Auswerfung von *τοῦτον ἐροῦμεν τὸν χρόνον.* Ich halte die Annahme Bartels für richtig, welcher vor diesen letzten Worten *ἀσύνθετον* eingeschoben hat. Doch möchte ich *τόδε τι* nicht in „*τοιόν δε· ὅταν τι*" verändern, sondern mit Beibehaltung von *οἷον τόδε τι*: „*οἷον τόδε τι· ὅταν τι*" schreiben.
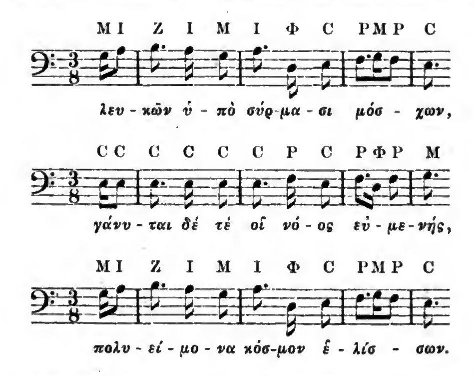
Ausserdem sind die beiden Sätze *ἀσύνθετον δὴ χρόνον πρὸς τὴν τῆς ῥυθμοποιίας χρῆσιν ἀναφέροντες ἐροῦμεν οἷον τόδε τι· ὅταν τι χρόνου μέγεθος ὑπὸ μιᾶς ξυλλαβῆς ... καταληφθῇ, ἀσύνθετον τοῦτον ἔρουμεν* eine ganz unnöthige Tautologie, daher ist anzunehmen, dass zu dem ersten *ἐροῦμεν* ein umfassender Objectbegriff gehörte, welcher durch das folgende *ἐροῦμεν* seiner Einen Species nach als *ἀσύνθετος*, und durch das weiterhin kommende *ῥηθήσεται* seiner zweiten Species nach als *σύνθετος* näher bestimmt wird. Deshalb haben wir im Anfange „*καὶ σύνθετον*“ eingefügt.

Doch für das richtige Verständnis des Inhaltes haben diese Bedenken keine Schwierigkeit. Als ein Multiplum des *χρόνος πρῶτος*, so heisst es, ist ein jeder *χρόνος δίσημος*, *τρίσημος*, *τετράσημος* u. s. w. ein *χρόνος σύνθετος*. Nehmen wir aber Rücksicht auf die Art und Weise, wie der Rhythmopoios einen solchen *χρόνος* durch die *μέρη* des *ῥυθμιζόμενον* ausfüllt, so nennen wir ihn einen *χρόνος σύνθετος* nur dann, wenn er durch mehrere einzelne Töne oder Sylben ausgefüllt wird; wird er aber nur durch Eine Sylbe oder Einen Ton ausgefüllt, so heisst er *ἀσύνθετος*. Mit Rücksicht auf die *χρῆσις ῥυθμοποιίας* ist also der *χρόνος πρῶτος* stets ein *ἀσύνθετος*, denn er kann nie in mehrere kleinere Sylben oder Töne zerfällt werden, der *δίσημος* aber und die grösseren *χρόνοι* sind bald *ἀσύνθετοι*, bald *σύνθετοι*, z. B.:

χρόνος	*ἀσύνθετος*	*σύνθετος*
πρῶτος	♪	—
δίσημος	♩	♫
τρίσημος	♩.	
τετράσημος	𝅗𝅥	
πεντάσημος	♩.‿♩	

Wird also der vierzeitige Tact im Metrum durch den Proceleusmaticus ausgedrückt, so ist jeder seiner beiden *χρόνοι ποδικοί*, sowohl die *ἄρσις* wie die *θέσις*, ein *σύνθετος*, wird er durch den Daktylus oder Anapäst ausgedrückt, so ist der eine (zweisylbige) *χρόνος* ein *σύνθετος*, der andere (einsylbige) ein *ἀσύνθετος*; wird er durch den Spondeus ausgedrückt, so ist jeder *χρόνος* ein *ἀσύνθετος*.

Aus dem weiteren Fortgange der Aristoxenischen Stelle erfahren wir, dass es in der alten Musik eben so üblich war wie in der unsrigen, mehrere aufeinander folgende Sylben mit einem einzigen längern Tone der *κροῦσις* zu begleiten, und umgekehrt auf Eine Sylbe mehrere Töne des Gesanges oder der Begleitung kommen zu lassen. Auf diese Weise ergeben sich *χρόνοι*, die weil die *μέρη* der verschiedenen *ῥυθμιζόμενα* verschieden sind, zugleich *σύνθετοι* und *ἀσύνθετοι* sind und deshalb mit Rücksicht auf die Rhythmopöie „*μικτοί*“ genannt werden (*ᾧ συμβέβηκεν ὑπὸ φθόγγου μὲν ἑνός, ὑπὸ ξυλλαβῶν δὲ πλειόνων καταληφθῆναι, ἢ ἀνάπαλιν ὑπὸ ξυλλαβῆς μὲν μιᾶς, ὑπὸ φθόγγων δὲ πλειόνων*). Beispiele dieser Art kommen in dem Liede des Mesomedes auf Phöbus vor (Bellermann, Die Hymnen des Dionysius S. 74).



Kommt auf einen *χρόνος* nur eine Sylbe und nur ein Ton, so heisst er im Gegensatze zum *μικτὸς* ein *ἁπλῶς ἀσύνθετος*; kommen auf ihn mehrere Sylben und mehrere Töne, so heisst

er ἁπλῶς σύνθετος. Der χρόνος πρῶτος kann stets nur ein ἁπλῶς ἀσύνθετος sein.

Die ein- und zweizeitige, die verlängerte und verkürzte Sylbe.

Das Maass der als χρόνοι ῥυθμοποιίας gebrauchten Sylben war von der natürlichen Sylbenlänge und Sylbenkürze der πεζὴ λέξις (der gewöhnlichen Umgangssprache und der Rhetorik), verschieden. Dionys. comp. verb. 11: ἡ μὲν οὖν πεζὴ λέξις οὐδενὸς οὔτ' ὀνόματος οὔτε ῥήματος βιάζεται τοὺς χρόνους οὐδὲ μετατίθησιν, ἀλλ' οἵας παρείληφε τῇ φύσει τὰς συλλαβὰς τάς τε μακρὰς καὶ τὰς βραχείας, τοιαύτας φυλάττει. ἡ δὲ ῥυθμικὴ καὶ μουσικὴ μεταβάλλουσιν αὐτὰς μειοῦσαι καὶ αὔξουσαι, ὥστε πολλάκις εἰς τὰ ἐναντία μεταχωρεῖν. οὐ γὰρ ταῖς συλλαβαῖς ἀπευθύνουσι τοὺς χρόνους, ἀλλὰ τοῖς χρόνοις τὰς συλλαβάς. In der Prosa wird die durch die Sprache selber gegebene Länge und Kürze der Sylben festgehalten, der natürlichen Prosodie wird kein Zwang angethan, sie bleibt unverändert. So wie aber die Sprache als Träger des Rhythmus erscheint, sei es mit oder ohne Gesang (dies letztere ist durch ῥυθμικὴ καὶ μουσικὴ ausgedrückt), so wird die Zeit nicht durch die natürliche Beschaffenheit der Sylben bestimmt, sondern die durch den Rhythmus geforderten Zeitgrössen bestimmen die Sylbendauer, und zwar wird die natürliche Zeitdauer sowohl der Längen wie der Kürzen bald verlängert, bald verkürzt, so dass die natürliche Länge in der Rhythmopöie oft zu einer Kürze und umgekehrt die natürliche Kürze zu einer Länge wird.

Man kann nun zwar nicht sagen, dass in der πεζὴ λέξις die lange Sylbe genau so viel Zeitdauer einnimmt wie zwei Kürzen, vielmehr ist es erst die ῥυθμικὴ λέξις, in welcher der Doppelkürze genau der Umfang einer Länge angewiesen wird, aber die Alten wie die Neueren sind nun einmal gewohnt, die natürliche Länge doppelt so lang anzunehmen, als die natürliche Kürze. Die Rhythmik indes, obwohl ihr die ein- und zweizeitige Sylbenmessung die primäre ist, geht doch über dies bloss zweifache Maass hinaus, indem sie einerseits die Länge über die zweizeitige, die Kürze über die einzeitige Dauer hinaus verlängern und andrerseits unter dies Maass verkürzen kann.

Diese Nachricht des Dionysius über die rhythmischen Sylben stimmt mit den Angaben, welche uns aus ungenannten Rhythmikern bei lateinischen und griechischen Metrikern erhalten sind p. 42—45. Die Metrik ist zwar nichts anderes, als der Ausdruck des Rhythmus durch das Rhythmizomenon der Sprache, und so müssten die Metriker überall bei den einzelnen Metren die rhythmische Geltung derselben im Auge haben. Aber auf diesem Standpuncte stehen die uns erhaltenen Metriker nicht: sie sind Grammatiker, welche sich um den Zusammenhang der Poesie mit den musischen Künsten nicht kümmern und bei der Betrachtung der metrischen Formen, in welchen die Dichterwerke vorliegen, nur die Folge von langen und kurzen Sylben im Auge haben, ohne darauf einzugehen, dass diese Längen und Kürzen als *χρόνοι ἴδιοι ῥυθμοποιίας* oft eine andere Geltung haben, als die Längen und Kürzen der Prosa. Indes gab es Metriker, welche den Zusammenhang der Metra mit dem Rhythmus nicht völlig unberücksichtigt liessen. Ein solcher war Heliodor, der an vielen Stellen die Rhythmiker herbeizog; aus seiner Metrik sind diese Stellen zum Theil in die mittelbar oder unmittelbar daraus schöpfenden Metriker der spätern Zeit übergegangen.

Zu diesen Stellen gehört das Kapitel des Mar. Victorin. de rhythmo p. 2484, in welchem wir ausser vielen anderen aus Rhythmikern (am Schlusse ist Aristoxenus citirt) herstammenden Sätzen auch eine Angabe über die Sylbendauer der Rhythmik finden. Dieselbe Stelle liegt uns auch griechisch vor, bei Longin. ad Hephaest. 144, — ein hinlänglicher Beweis, dass die Urquelle des Mar. Victorin. eine griechische war. Wir stellen die beiden Sätze des Longinus und Mar. Victorinus mit Uebergehung des Vorausgehenden (s. p. 43 fr. V und VI) zur Vergleichung untereinander:

{Longin. *ὁ δὲ ῥυθμός, ὡς βούλεται, ἕλκει τοὺς χρόνους,*
{Mar. V. *Rhythmus autem ..., ut volet, protrahit tempora,*

{*πολλάκις γοῦν καὶ τὸν βραχὺν χρόνον ποιεῖ μακρὸν* . . . . .
{*ita ut breve tempus plerumque longum efficiat, longum contrahat.*

Von den beiden Arten, durch welche nach der obigen Stelle des Dionysius der Rhythmus die natürliche Sylbenbeschaffenheit

verändert, dem *αὐξάνειν* und *μειοῦν*, wird in der vorliegenden Stelle das *αὐξάνειν* besprochen. Der Rhythmus verlängert wie er will die Sylbenzeiten, und zwar verlängert er nicht bloss die Länge, sondern oft auch die Kürze. Das *plerumque* des Mar. Victorinus ist ungenaue Uebersetzung des *πολλάκις*, dasselbe Wort, welches auch in der Stelle des Dionysius vorkam. Die Schlussworte des Mar. Victorinus: *longum contrahat* können im Originale nicht in diesem Zusammenhange gestanden haben, denn eine Folge des *tempora protrahere* ist zwar das *breve tempus longam efficere,* aber nicht das *longum contrahere.* In der That fehlen jene Worte in der Stelle des Longin.

Umfangreicher ist eine zweite Stelle des Mar. Victor. 2481 (s. p. 44 fr. IX), wo das Verfahren der *musici* (d. i. der *rhythmi*) gegenüber den *metrici* näher dargestellt wird. Zuerst der Satz der *musici: „non omnes inter se longas aut breves pari mensura consistere“, si quidem ex brevi breviorem et longa longiorem dicunt posse syllabam fieri.* Dann die Angabe, dass die Praxis der *musici* diesem ihrem Satze gemäss ist: *ad haec musici qui temporum arbitrio syllabas committunt in rhythmicis modulationibus aut lyricis cantionibus per circuitum longius extentae pronuntiationis tam longis longiores, quam rursus per correptionem breviores brevibus proferunt.* Schliesslich berichtet Mar. Victorinus, dass die *musici* die Berechtigung, der Länge und ebenso auch der Kürze eine verschiedene Zeitdauer zu geben, aus der Natur der Sprachsylben nachzuweisen suchen; sie sagen nämlich, auch die natürliche Sylbenlänge und Sylbenkürze sei nicht immer dieselbe: ein langer Vocal mit einem oder mehreren folgenden Consonanten sei länger als ein langer Vocal ohne folgenden Consonant, und ein kurzer Vocal mit zwei folgenden Consonanten länger als ein kurzer Vocal mit einem Consonanten oder ohne Consonant. Aehnliche Angaben bei Juba fr. 2, schol. Hephaest. p. 150, schol. Dion. Thrax p. 821 == schol. Heph. p. 2, Priscian 572, Dionys. de comp. verb. 15. 25.

Das positive Resultat nun, welches sich aus der vorliegenden Stelle ergibt, ist dies, dass in den *lyricae cantiones* sowohl *syllabae longis longiores* als *brevibus breviores* vorkommen, und zwar werden die letzteren durch *correptio,* die ersteren *per circuitum longius extentae pronuntiationis* hervorgebracht. Die *longa*

longior gehört dem αὐξάνειν, die *brevi brevior* dem μειοῦν des Dionysius an.

Indem wir noch kürzlich auf Diomed. 464 (p. 43 fr. VII) verwiesen, wo von einem *nunc brevius arctari, nunc longius provehi* oder Sylben im Gegensatze zu ihrem *legitimum spatium* die Rede ist, stellen wir als Ergebnis dieser Stellen des Dionysius und der Metriker folgende Hauptkategorieen auf, durch die das Maass der Sylben als χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι bestimmt wird.

A. *Legitimum spatium:*

1. Zweizeitige Länge, *longa.*
2. Einzeitige Kürze, *brevis.*

B. *Longius extenta pronuntiatio, longius provehere, protrahere,* ἕλκειν, αὐξάνειν:

3. Verlängerte Länge, *longa longior.*
4. Verlängerte Kürze, *brevis protracta.*

C. *Correptio, brevius arctare, contrahere,* μειοῦν:

5. Verkürzte Länge, *longa contracta.*
6. Verkürzte Kürze, *brevi brevior.*

Wie lässt sich nun das durch αὐξάνειν und μειοῦν hervorgebrachte Sylbenmaass näher bestimmen?

Die verlängerten Längen heissen bei Aristides p. 64, 12 παρεκτεταμένοι, ein Ausdruck, der mit dem *per circuitum longius extentae pronuntionis* des Mar. Victorinus übereinkommt. In der Melopöie nannte man die Verlängerung des Tones τονή, Euclid. harm. p. 22: τονὴ δὲ ἡ ἐπὶ πλείονα χρόνον μονὴ κατὰ μίαν γινομένη προφορὰν τῆς φωνῆς. Ein Verzeichnis der verlängerten Längen gibt der Anonymus de mus. an zwei Stellen: p. 68, 9 und p. 68, 16, zugleich mit ihrer bei den Alten gebräuchlichen Bezeichnung. Im Ganzen werden hier vier irrationale Längen aufgeführt, nämlich ausser der zweizeitigen noch die drei-, vier- und fünfzeitige:

μακρὰ δίχρονος —,
μακρὰ τρίχρονος ∟,
μακρὰ τετράχρονος ⊔,
μακρὰ πεντάχρονος ш.

Zu μακρά ist συλλαβή zu ergänzen. — Der Anonymus bemerkt ausdrücklich, dass diese Zeichen sowohl in den ᾠδαί (der gesungenen λέξις) wie in der Instrumentalmusik (κρούματα) zur Bezeichnung des Rhythmus angewandt worden, in Uebereinstimmung mit Marius Victorinus p. 2481, welcher sagt, die *longis longiores* hätten in *rhythmicis modulationibus et lyricis cantionibus* ihre Stelle; nur bei den ᾠδαὶ κεχυμέναι, bei denen es überhaupt auf den Rhythmus nicht ankam, seien blosse Notenzeichen ohne die rhythmischen Zeichen geschrieben. Wie also Aristoxenus seine ἀσύνθετοι χρόνοι ausdrücklich zugleich von den Silben und den Tönen gelten lässt, so steht durch die Stelle des Anonymus der Gebrauch der verschiedenen μακραὶ nicht bloss für die Instrumentalmusik, sondern auch für die ᾠδαὶ fest. — Aber, kann man sagen, ist denn der Gebrauch der drei-, vier- und fünfzeiligen ein alter? Gehört er der klassischen Zeit an? Es ist zwar ein späterer Schriftsteller, dem wir jene Nachrichten verdanken, aber er ist streng genommen nicht der Verfasser, sondern bloss der Librarius der Schrift. Ein grosser Theil derselben ist nachweislich Wort für Wort aus der Harmonik des Aristoxenus abgeschrieben (vgl. S. 18), und dass auch das Uebrige alter Quelle entstammt, beweist z. B. die einzig hier uns überkommene Nachricht über den Gebrauch der τόνοι in der Orchestik, Kitharodik und Harmonik (s. §. 28). Und insbesondere ist für das hier in Frage stehende Capitel geltend zu machen, dass Aristophanes von Byzanz ebenso wie die Accentzeichen, so auch die prosodischen Zeichen für die Silbenlänge, die er zuerst in die Grammatik einführte, der Praxis der Musiker entlehnte. Also damals schon müssen die rhythmischen Quantitätszeichen bestanden haben.

Grössere Dehnungen als den τρίσημος, τετράσημος und πεντάσημος sind wir nicht berechtigt, anzunehmen. Man könnte das Aristophanische

εἱειειειειειλίσσετε und εἱειειειλίσσουσα

Ran. 1314 und 1348, welches von dem schol. ad h. l. und von Suidas s. v. εἱειει als eine ἐπίτασις bezeichnet wird, für den Gebrauch längerer Dehnungen geltend machen wollen. Aber 1) soll dies nach der Ansicht des Aristophanes eine ganz abnorm gebildete, utrirte Form sein, welche die Euripideische

Lizenz *εἱειλίσσομενος* Electr. 437 verspotten soll und kann daher keineswegs beweisen, dass auch sonst in der griechischen Poesie solche Dehnungen statt fanden. Und 2) haben wir hier in Wahrheit nicht einmal eine gedehnte Silbe, sondern eine sechs- oder vierfache Wiederholung derselben Silbe, also keinen *Χρόνος κατὰ ῥυθμοποιίας χρῆσιν ἀσύνθετος*, sondern vielmehr einen *σύνθετος*. — Nach der Analogie der neueren Musik könnte man leicht zu der Annahme geführt werden, dass in der begleitenden Instrumentalmusik (wenigstens in der Aulodik) ein einziger Ton mehrere Takte hindurch ausgehalten wurde. Ist dies der Fall gewesen, so hat man sich zur Bezeichnung einer solchen *τονὴ* nur der zwei- bis fünfzeiligen Längenzeichen bedient, von denen man zwei oder mehrere wie in der modernen Musik durch ein *ὑφὲν* mit einander verband.

Durch Verkürzung der Länge (*longam contrahere* Mar. Vict. 2484) entsteht die irrationale Länge von $1\frac{1}{2}$ *χρόνοι πρῶτοι* (vgl. §. 23), welche einerseits als retardirende *ἄρσις* des irrationalen Trochäus und Jambus, andrerseits nach den §. 29 zu besprechenden Stellen als *θέσις* des kyklischen Daktylus und Anapästos gebraucht wird. — Im Ganzen hat also die lange Silbe in der griechischen Rhythmopöie einen fünffachen Zeitwerth:

Verlängerung	χρόνος πεντάσημος	⊔	𝅘𝅥. 𝅘𝅥
	χρόνος τετράσημος	⊔	𝅗𝅥
	χρόνος τρίσημος	∟	𝅘𝅥.
	χρόνος δίσημος	—	𝅘𝅥
Verkürzung:	χρόνος ἄλογος		𝅘𝅥𝅮.

Ueber den Zeitwerth der verlängerten Kürze und der verkürzten Kürze fehlen uns ausser den oben angeführten Stellen directe Angaben.

Die *χρόνοι στρογγύλοι* und *περίπλεῳ* des Aristides.

In der Einleitung der Rhythmik nennt Aristides unter den verschiedenartigen Eintheilungen der *χρόνοι* p. 50, 4 die Eintheilung in *χρόνοι ἔρρυθμοι*, *ἄρρυθμοι* und *ῥυθμοειδεῖς*: Die *χρόνοι ἔρρυθμοι* sind die im eigentlichen Wesen der rhythmischen Verhältnisse begründeten Zeitgrössen, die *ἄρρυθμοι* sind

die aus der Rhythmik völlig ausgeschlossenen; die ῥυθμοειδεῖς endlich die irrationalen Zeitgrössen, die zwar nicht im Wesen der rhythmischen Verhältnisse begründet sind, aber dennoch in der Rhythmik eine Stelle gefunden haben. Vgl. S. 225. Dann fährt Aristides fort: *Τούτων δὲ οἱ μὲν στρογγύλοι καλοῦνται . . ., οἱ δὲ περίπλεω . . .* Dem Wortlaute nach sind die *στρογγύλοι* und *περίπλεω* die verschiedenen *εἴδη* der *ῥυθμοειδεῖς* und in dieser Weise auch in der Bearbeitung der Rhythmik aufgefasst. Aber dass dies sachlich nicht möglich ist, ergiebt sich aus der nähern Definition dieser Chronoi, welche Aristides an der genannten Stelle und im zweiten Buche p. 65 gegeben hat.

Aristid. p. 50, 14.	Aristid. p. 65, 27.
Τούτων οἱ μὲν στρογγύλοι καλοῦνται οἱ μᾶλλον τοῦ δέοντος ἐπιτρέχοντις.	*Ἔτι δὲ οἱ μὲν στρογγύλοι καὶ ἐπίτροχοι σφοδροί τε καὶ συνεστραμμένοι καὶ εἰς τὰς πράξεις παρακλητικοί.*
οἱ δε περίπλεω οἱ πλέον ἤδη τὴν βραδυτῆτα διὰ συνθέτων φθόγγων ποιούμενοι	*οἱ δὲ περίπλεω τῶν φθόγγων τὴν σύνθεσιν ἔχοντες ὕπτιοί τέ εἰσι καὶ πλαδαρώτεροι*
	οἱ δὲ μέσοι κεκραμένοι τε ἐξ ἀμφοῖν καὶ σύμμετροι τὴν κατάστασιν.

„*Στρογγύλοι* heissen die *Χρόνοι*, welche schneller sind als das legitime Maass." — „Die *στρογγύλοι* und *ἐπίτροχοι* sind heftig und abgerundet und fordern zur Energie auf."

„*Περίπλεω* heissen diejenigen, welche vermittels der *σύνθετοι φόθγγοι* eine grössere Langsamkeit bewirken." — „Die Rhythmen, welche *περίπλεω τῶν φθόγγων τὴν σύνθεσιν* haben, sind schlaff und weicher."

Die *περίπλεω* sind hiernach characterisirt *διὰ συνθέτων φθόγγων*, wie auch die Stelle aus dem zweiten Buche mit den Worten „*περίπλεῳ τῶν φθόγγων τὴν σύνθεσιν*" ausdrücklich bemerkt. Was bedeutet *σύνθετος φθόγγος*? Der Ausdruck *σύνθετος* kann sich nur auf den rhythmischen Werth beziehen, *φθόγγος σύνθετος* ist ein Ton, der seiner Dauer nach aus einem

χρόνος σύνθετος, also einem χρόνος δίσημος, τρίσημος, τετράσημος u. s. w. besteht (s. S. 243). Es ist hiernach klar, dass der περίπλεως kein χρόνος ῥυθμοειδὴς oder ἄλογος sein kann, sondern er ist ein χρόνος σύνθετος (cf. Aristid. 49, 17 σύνθετος δέ ἐστι χρόνος ὁ διαιρεῖσθαι δυνάμενος· τούτων δὲ ὁ μὲν διπλασίων τοῦ πρώτου, ὁ δὲ τριπλασίων, ὁ δὲ τετραπλασίων). Aber wiederum kann unter dem περίπλεως nicht der gewöhnliche σύνθετος δίσημος verstanden sein, sondern ein längerer σύνθετος, etwa ein τρίσημος oder τετράσημος, denn nur so kann ihm der Name περίπλεως zukommen und die βραδυτὴς als seine besondere Eigenschaft genannt werden. Wir haben demnach unter den χρόνοι περίπλεω die über das Maass der Zweizeitigkeit hinaus gedehnten Längen zu verstehen.

Die στρογγύλοι bestimmen sich hierdurch von selber als die über das gewöhnliche Maass hinaus verkürzten Silben, als die *longa contracta* und die *brevis brevi brevior;* der Name kommt überein mit dem Worte κύκλιοι, womit die aus diesen Silben bestehenden verkürzten Dactylen und Anapäste bezeichnet werden. S. 42. Da die πόδες κύκλιοι wesentlich auf dem χρόνος ἄλογος beruhen, so könnte man wohl sagen, die χρόνοι ῥυθμοειδεῖς oder ἄλογοι begriffen in sich die στρογγύλοι, aber man kann nicht sagen, dass sie auch die περίπλεω, d. h. die gedehnten Längen in sich begriffen. Mithin ist es unrichtig, wenn bei Aristides auf die Definition der χρόνοι ῥυθμοειδεῖς oder ἄλογοι der Satz folgt: τούτων δὲ οἱ μὲν στρογγύλοι καλοῦνται . . . οἱ δὲ περίπλεω. Dagegen wäre alles in Ordnung, wenn mit Umstellung dieses Satzes geschrieben wäre:

Ἔτι τῶν χρόνων οἱ μὲν ἁπλοῖ οἱ καὶ ποδικοὶ καλοῦνται· οἱ δὲ πολλαπλοῖ· τούτων δὲ οἱ μὲν στρογγύλοι καλοῦνται οἱ μᾶλλον τοῦ δεόντος ἐπιτρέχοντες, οἱ δὲ περίπλεω οἱ πλέον ἤδη τὴν βραδυτῆτα διὰ συνθέτων φθόγγων ποιούμενοι. Die χρόνοι ἁπλοῖ sind dieselben, welche auch ποδικοὶ genannt werden, die πολλαπλοῖ sind wie wir S. 240 gesehen haben, die χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι, d. h. die in der Rhythmopöie gebrauchten Silben und Töne. Von diesen heissen „στρογγύλοι“ die über das legitime Maass hinaus verkürzten, „περίπλεω“ die über das gewöhnliche Maass hinaus verlängerten; die μέσοι endlich, welche Aristides p.65 als dritte Klasse hinzufügt, sind die χρόνοι des *legitimum spatium.*

§. 27. Die κενοὶ χρόνοι.

Nachdem Aristides p. 52, 3 von den Rhythmengeschlechtern und dem Megethos der Rhythmen gesprochen, gibt er von p. 53, 14 an eine an metrischen Beispielen reiche Darstellung der ῥυθμοὶ σύνθετοι und ἀσύνθετοι nach einer andern Quelle als das Vorausgehende; er bezeichnet diese Quelle p. 60, 16 mit den Worten: οἱ συμπλέκοντες τῇ μετρικῇ θεωρίᾳ τὴν περὶ ῥυθμῶν. Von da an verlässt er die συμπλέκοντες und geht zu den χωρίζοντες über, deren Verfahren er folgendermassen andeutet: Sie führen die verschiedenen ἀριθμοὶ im Einzelnen auf, indem sie mit den πούς δίσημος anfangen, d. h. die verschiedenen μεγέθη ῥυθμῶν vom δίσημον bis zum πεντεκαιεικοσάσημον, und geben zugleich die Diairesis dieser μεγέθη nach dem λόγος ποδικὸς der verschiedenen Rhythmengeschlecter (dem λόγος ἴσος, διπλάσιος, ἡμιόλιος und ἐπίτριτος) an, in der Weise, wie es S. 124 geschehen ist. Bei den einzelnen Rhythmen berücksichtigen die χωρίζοντες, wie Aristides weiter erzählt, dreierlei: 1) es kann der Rhythmus durch lange oder durch kurze Silben in verschiedener Weise ausgedrückt werden, 2) es kann bald die θέσις, bald die ἄρσις vorangehen 3) es kann der Rhythmus bald ein ὁλόκληρος sein, bald einen κενὸς χρόνος ἄνευ φθόγγου πρὸς ἀναπλήρωσιν τοῦ ῥυθμοῦ enthalten.

Es kann also das ganze Megethos (die ganze Tactgrösse) entweder von Silben und Tönen völlig ausgefüllt sein und dann heisst der Rhythmus ὁλόκληρος, oder es können in ihm neben den Silben und Tönen auch Pausen, κενοὶ χρόνοι, vorhanden sein, ohne deren Hinzukommen die blossen Silben das rhythmische Megethos des Tactes nicht erreichen würden. An derselben Stelle redet Aristides von Pausen verschiedener Dauer; der χρόνος κενὸς ἐλάχιστος heisst λεῖμμα, der χρόνος κενὸς μακρός, der in seinem Umfange das Doppelte des λεῖμμα beträgt, heisst πρόςθεσις.

Nach den genannten drei Kategorieen verändert sich das Ethos desselben Rhythmus, denn sein Eindruck ist verschieden, je nachdem er 1) mit der θέσις oder ἄρσις beginnt, 2) ein ὁλόκληρος ist oder Pausen annimmt 3) aus langen, kurzen oder gemischten Silben besteht. Dies sagt Aristid. 63, 16, wobei je-

doch die dritte Kategorie den einzelnen Rhythmengeschlechtern untergeordnet wird. In der Stelle dieses Kapitels, welche sich auf die *ὁλόκληροι* und die Pausen bezieht p. 63, 19, fehlt ein Wort, im Uebrigen ist sie unverdorben: *καὶ οἱ μὲν ὁλοκλήρους τοὺς πόδας, ἐν ταῖς περιόδοις ἔχοντες εὐφυέστεροι καὶ . . . οἱ δὲ βραχεῖς τοὺς κενοὺς ἔχοντες ἀφελέστεροι καὶ μικροπρεπεῖς, οἱ δὲ ἐπιμήκεις μεγελοπρεπέστεροι.* In dem einen der guten Cod. Leid. ist *οἱ μὲν βραχεῖς* statt *οἱ δὲ βραχεῖς* geschrieben, doch ist *δέ*, die Lesart aller übrigen Handschriften, am Rande angemerkt. Meibom, welcher *μὲν* aufgenommen, nimmt nicht hinter *καὶ*, sondern vor *καὶ* eine Lücke an, die er ausfüllt mit den Worten *οἱ δὲ καταληκτικοὶ τοὐναντίον*, wofür Böckh *metr. Pind.* p. 76 *οἱ δὲ κενοὺς παραλαμβάνοντες χρόνους τοὐναντίον* vorschlägt. Aber *δὲ* ist jedenfalls die bessere Lesart, das ausgefallene Wort war ein zweites zu *εὐφυέστεροι* hinzukommendes Adjectiv, ebenso wie auch das folgende Subject zwei Adjective *ἀφελέστεροι καὶ μικροπρεπεῖς* hat. Der Sinn der Stelle ist: Rhythmen mit langen Pausen machen einen bedeutsameren Eindruck, Rhythmen mit kurzen Pausen sind schlichter und einfacher. Das Wort *περίοδος* muss an dieser Stelle einen andern Sinn haben als Aristid. p. 54. 2, wo es die ungleichförmig zusammengesetzte rhythmische Reihe bedeutet, vgl. S. 194. Wahrscheinlich ist es hier dassselbe, wie bei Mar. Victor. p. 2498 und schol. Pind. Ol. 11, nämlich das, was wir Vers oder System nennen.

So viel sagt Aristides über den *κενὸς χρόνος*. Die Metriker und Rhetoren gebrauchen dafür die Bezeichnung *ἀνάπαυσις*· Heliodor. ap. schol. Hephaest. p. 77 und Hermogenes *de ideis*, der bei jeder der von ihm besprochenen rhethorischen Ausdrucksweisen auch der in ihr zu gebrauchenden *ἀνάπαυσις* gedenkt. Vgl. auch S. 258. Ein anderer Ausdruck ist *σιώπησις*, fragm. Paris. p. 78, 17: *Ἀλλὰ καὶ ὅτε (τὴν) μὲν προτέραν συλλαβὴν μηκέτι (ἔξεστι) φθέγγεσθαι, τὴν (δὲ) δευτέραν μηδέπω, τοῦτον τὸν χρόνον σιωπήσει (δεῖ) ἀντέχεσθαι.* Die hier eingeklammerten Worte fehlen in der Inschrift, die ausserdem *φθέγγεται* und *σιωπήσῃ* für *φθέγγεσθαι* und *σιωπήσει* liesst. Hier ist von zwei Silben die Rede, von denen die erste nicht mehr und die zweite noch nicht gesungen oder gesprochen werden darf: die Zeit zwischen beiden Silben muss durch eine *σιώπησις* eingehal-

ten werden. — Quintil. inst. 9, 4, 51 bezeichnet die Pause durch *inane tempus* (= κενὸς χρόνος), Augustin. mus. 4, 2, 13 durch *silentium* (= σιώπησις).

Aristides führt nur zwei verschiedene Pausen auf, das λεῖμμα und die πρόσθεσις; es ist dieses möglich, dass unter den in seiner zweiten Stelle vorkommenden χρόνοι κενοὶ ἐπιμήκεις noch längere Pausen als die πρόσθεσις gemeint sind. Ein vollständiges Verzeichniss der Pausen gibt der Anonym. de mus. p. 68. Er sagt: „Der Rhythmus besteht aus der ἄρσις, der θέσις und den von einigen sogenannten χρόνος κενός (er denkt dabei an die vulgären Ausdrücke ἀνάπαυσις nnd σίωπησις). Die Verschiedenheiten desselben (αὐτοῦ) sind folgende". Das Wort αὐτοῦ kann sich nur auf χρόνος κενὸς beziehen, man sollte demnach im folgenden die διαφοραὶ τοῦ κενοῦ χρόνου erwarten. Sie setzen in den Handschriften erst nach §. 101 und zwar in Form und Tabelle, aber mit Rücksicht auf die zahlreichen Umstellungen, welche die Abschreiber in diesem letzten Theile der Schrift vorgenommen haben, werden wir wohl kein Bedenken zu tragen brauchen, jener Tabelle nach den Worten Διαφοραὶ δὲ αὐτοῦ αἴδε ihre Stelle anzuweisen.

κενὸς βραχὺς	∧,	in den lib.	κενὸς βραχὺς	∧
κενὸς μακρὸς	$\bar{\wedge}$		κενὸς μακρὸς	$\dot{\bar{\wedge}}$
κενὸς μακρὸς τρίσημος	∟ über ∧		κενὸς ε τρὶς	∟
κενὸς μακρὸς τετρασ.	⊔ über ∧		κενὸς ε τέσσαρες	∧ über ⊔ über ∧

In der Handschrift ist für die drei- und vierzeilige Pause das Wort μακρὸς durch das compendiariasche Zeichen ε, das Repetitionszeichen des μακρὸς der vorhergehenden Zeile, ausgedrückt. Das Wort τρισ der dritten Zeile in den Handschriften ist eine Abkürzung für τρίσημος. Hiernach ist κενὸς μακρὸς τέσσαρες der vierten Zeile in τετράσημος zu veränden. Das ∧ der dritten Zeile ist durch einen Fehler des Abschreibers in die vierte, unmittelbar über das Zeichen der Vierzeitigkeit geschrieben. Verfehlt ist Bellermanns Restitution der Pausenzeichen Anonymus p. 17

κενὸς βραχὺς . . . . ∧

κενὸς μακρὸς . . . . ∧

κενὸς μακρὸς τρίς . . . . ∧

κενὸς μακρὸς τέσσαρες ∧

κενὸς μακρὸς πέντε . . ∧

Das Zeichen ∧ für den κενὸς βραχὺς ist eine Lambda, die Abkürzung des Wortes Λεῖμμα. Die längeren Pausen werden dadurch bezeichnet, dass das zwei-, drei- und vierzeitige Längenzeichen über ∧ gesetzt wird. Von einem fünfzeitigen Pausenzeichen wissen wir nichts; kamen längere Pausen in der Musik vor, so wurden zwei oder mehrere Pausenzeichen neben einander gesetzt.

Die folgenden mit Instrumentalnoten geschriebenen Uebungsbeispiele des Anonymus geben uns einen Begriff von der Anwendung der Pausen in der Instrumentalmusik. Sie kommen nicht bloss am Ende der rhythmischen Reihe, sondern auch an jeder Stelle des Einzeltactes vor. So ist in dem δωδεκάσημος §. 99 von den vier χρόνοι πρῶτοι eines vierzeitigen Tactes einmal der zweite und das andre mal der vierte durch ein λεῖμμα ausgedrückt; schon oben war von diesem δωδεκάσημος die Rede; hier fügen wir noch weiter hinzu, dass die Schlussnote der ersten und die Anfangsnote der zweiten Scala nicht das tiefe, sondern das hohe *d* sein muss (in den Handschriften zu ⊬ und Z corrumpirt), die erste Scala ist die aufsteigende, die zweite die absteigende Octav. — Die vier Beispiele §. 101 führen die Ueberschrift ὀκτάσημος; damit stimmt der Notenwerth nicht überein, der überall den ὀκτάσημος überschreitet. — Jedes Beispiel enthält zwei päonische Tacte, der erste von fünf einzeitigen Zeichen mit einem λεῖμμα an zweiter Stelle, der zweite in Form eines Creticus oder (im vierten Beispiele) eines vierten Päon. Demnach ist die Ueberschrift in πεντάσημος oder δεκάσημος zu verändern. — Die vier Beispiele § 98 sind für die Anwendung der Pause am interessantesten. Die Ueberschrift ἑνδεκάσημος entspricht zwar den 11 einzeitigen Zeichen der Handschriften, aber sie ist nichtsdestoweniger unrichtig. Jedes Beispiel zerlegt sich in vier Drei-Achtel-Tacte, am Schlusse mit einer Pause,

deren zweimal vorkommende Bezeichnung $\overset{\cdot}{\wedge}$ die Andeutung enthält, dass hier ursprünglich ein $\overline{\wedge}$ gestanden haben soll. Demnach ist *δωδεκάσημος* zu schreiben. Auch der erste und dritte Einzeltact enthält eine Pause, und zwar der dritte an erster Stelle: es konnte also bei den Griechen auch der stärkste Tacttheil durch eine Pause ausgedrückt werden (deshalb hat das $\wedge$ an dieser Stelle in den Handschriften die einfache oder doppelte *στιγμή*.

Die Pausen sind aber nicht, wie man wohl früher glaubte, auf die Instrumentalmusik beschränkt. Der Anonymus p. 69, 15—19 spricht ausdrücklich von ihrem Vorkommen in den *ᾠδαί*, ferner redet das fragm. Paris. 78, 17 von einer *σιώπησις* zwischen zwei *συλλαβαί*, Quintil. und Augustin. l. l. von einer Pause in der Mitte und am Ende des Verses, von einem *inane tempus in metris*, Heliodor l. l. von einer *ἀνάπαυσις* zwischen zwei catalectischen Dipodien.

Die vollständige und die unvollständige Basis. Die Catalexis.

Das Wort *βάσις* hat in der Rhythmik und Metrik eine dreifache Bedeutung — doch niemals diejenige, welche ihm G. Hermann und die folgenden Metriker gegeben haben. 1) Es wird gleichbedeutend mit *ῥυθμός* gebraucht Plato rep. 3, 400b *Ἀλλὰ ταῦτα μέν, ἦν δ' ἐγώ, καὶ μετὰ Δάμωνος βουλευσόμεθα, τίνες τε ἐλευθερίας καὶ ὕβρεως ἢ μανίας καὶ ἄλλης κακίας πρέπουσαι βάσεις καὶ τίνας τοῖς ἐναντίας λειπτέον ῥυθμούς.* — 2) Aristoxenus bezeichnet mit dem Worte den schweren Tacttheil, die *θέσις* s. S. 99. — 3) Endlich bezeichnet es den *χρόνος ποδικὸς* oder das *σημεῖον* eines *πους μείζων* oder einer rhythmischen Reihe, und das ist die Bedeutung, auf welche es hier ankommt. Die *σημεῖα* der rhythmischen Reihe sind entweder Monopodieen oder Dipodieen (s. S. 163), daher sagt man *βαίνεται κατὰ μονοποδίαν* oder *κατὰ διποδίαν* (= *feritur*, *scanditur singulis pedibus* oder *per syzygiam* (s. S. 169. 170) und je nach der Beschaffenheit der Reihe ist die *βάσις* entweder eine Monopodie oder Dipodie: eine Monopodie z. B. in dem aus zwei tripodischen Reihen bestehenden Hexameter schol. Hephaest. p. 40: *λέγεται δὲ τὸ ἡρωϊκὸν καὶ ἑξάμετρον ἀπὸ τοῦ ἀριθμοῦ τῶν βάσεων*, eine Dipodie im jambischen Trimeter, im trochäischen, anapästischen,

jambischen Dimeter und Tetrameter. Weil die dipodische Percussio viel häufiger ist als die monopodische (s. §. 18), so wird *βάσις* vorzugsweise von der Dipodie gebraucht, bei den Metrikern sogar von der unter die anapästischen Systeme eingemischten anapästischen Dipodie, welche kein *χρόνος ποδὸς*, sondern ein selbstständiger *πούς* ist. Man vergl. die metrischen Scholien zu den anapästischen Partieen des Orest, der Hekuba und der Phönissen.

Von der als Semeion gebrauchten dipodischen Basis wird uns zweierlei überliefert. 1) Von den beiden Einzelfüssen, woraus sie besteht, ist der eine *ἄρσει*, der andre *θέσει παραλαμβανόμενος*, der eine hat einen stärkeren, der andre einen schwächeren Accent. Das findet seine Erläuterung durch die von den Alten näher bestimmte Percussion des iambischen Trimeters, von dessen drei Dipodieen oder *βάσεις* immer der zweite Einzelfuss das stärkere Gewicht hat, vergl. §. 15. 2) Die Basis ist entweder vollständig oder unvollständig; im ersten Falle besteht sie aus zwei ganzen Einzelfüssen, im zweiten aus einem Einzelfusse und einer dem ganzen Einzelfusse gleichstehenden Sylbe, der *κατάλεξις*. Die hierauf bezüglichen Stellen sind folgende: schol. Hephaest. p. 163 *βάσις δέ ἐστι τὸ ἐκ δύο ποδῶν συνεστηκὸς, τοῦ μὲν ἄρσει, τοῦ δὲ θέσει παραλαμβανομένου ἢ ἡ ἐκ ποδὸς καὶ καταλήξεως, τουτέστι μίας συλλαβῆς ποδὶ ἰσουμένης.* Dasselbe lesen wir Fragm. *περὶ ποδῶν* in Furia's Trichn. p. 70.

Bacchius p. 66, 8 *Βάσις δέ τί ἐστι; Σύνταξις δύο ποδῶν ἢ ποδὸς καὶ καταλήξεως* (so ist zu schreiben für *ἢ πόδες καταλήξεων*). *Κατάληξις δὲ τί ἐστιν; Ἡ παντὸς ἐλλείποντος μέτρου τελευταία συλλαβή.*

Mar. Victor. 2489 *Graecorum sermone duorum pedum copulatio βάσις dicitur veluti quidam gressus pedum . . . in qua ἄρσις unum, alterum θέσις pedem obtinebit. Quamquam in his nonnunquam syllaba pro integro pede, in ultima dumtaxat versus parte accepta propriam impleat θέσιν.*

Andere bei Rhetoren erhaltene Stellen reden von der unvollständigen *βάσις*, doch ungenau Rhet. Gr. V, 454 Walz: *βάσις καλεῖται ἡ κατάληξις τῶν κώλων ἡ καὶ ἀνάπαυσις καλεῖται*, ib. VI; 83 *βάσις ἐστὶν ἡ τοῦ κώλου συμπλήρωσις ἢ τοῦ κόμμα-*

τος καθ' ἣν βαίνει καὶ ἵσταται τῆς μετρικῆς φωνῆς ὁ ῥυθμός. ib. VII, 893.

Nach der Stelle des Mar. Victor. kommt die unvollständige Basis, deren letzte Silbe einen ebenso grossen Tactabschnitt bezeichnet wie der vorhergehende Einzelfuss am Ende des Verses, in *ultima versus parte* vor. Mit dieser Angabe haben wir Quintil. instit. 9, 4, 50 zu verbinden: *Rhythmis libera spatia, metris finita sunt, et his certae clausulae, illi quomodo coeperunt currunt usque ad μεταβολήν i. e. transitum in aliud genus rhythmi,* was dem Hauptinhalte nach 9, 4, 55 wiederholt wird: *Rhythmi ut dixi, neque finem habent certum, nec ullam in textu varietatem, sed qua coeperunt sublatione et positione, ad finem usque decurrunt.* Unter *finitum spatium*, *certus finis*, *clausula metrorum* ist Versende und Catalexis zu verstehn nach Mar. Vict. *de metrorum fine seu clausula* p. 2503. Die Catalexis also — dies ist der Sinn von Quintilians Worten — ist bloss etwas Metrisches, nicht etwas Rhythmisches; fehlt hier dem Metrum eine Silbe, so geht der Rhythmus nichts destoweniger mit Einhaltung derselben Tactgliederung, mit der er angefangen hat, weiter fort, so lange, bis ein Tactwechsel stattfindet. In der Terminologie der Rhythmiker würden wir also sagen müssen: Die Catalexis ist bloss eine Eigenthümlichkeit der Rhythmopoie, für den Rhythmus existirt sie nicht, denn sie bedingt keine Veränderung der Tactgrösse und der Tactgliederung (die *sublatio* und *positio* bleibt dieselbe), sondern nur eine Veränderung in der äusseren, durch das Rhythmizomenon gegebenen Form des Tactes. Steht also in der Catalexis nur Eine Silbe, wo wir zwei Silben oder einen ganzen Einzelfuss erwarten sollten, so wird hier im Rhythmus nichts desto weniger der Umfang eines ganzen Einzelfusses gewahrt.

Aber Marius Victorinus hat an jener Stelle den Begriff der unvollständigen Basis zu eng gefasst, wenn er sagt *in ultima dumtaxat versus parte;* denn nicht bloss am Ende des Verses, sondern auch im Inlaut der Reihe kommt sie vor. Und zwar wissen wir das aus einer in der vor einiger Zeit bekannt gewordenen Scholia Saibantiena zu Hephästion enthaltenen Stelle des Heliodors, also der Originalquelle, aus welcher die rhythmischen Notizen des Mar. Victor. stammen. Hier heisst es p. 77:

Ἡλιόδωρος δέ φησι, κοσμίαν εἶναι τῶν παιωνικῶν τὴν κατὰ πόδα τομὴν ὅπως ἡ ἀνάκαυσις δίδουσα χρόνον ἑξασήμους τὰς βάσεις ποιῇ καὶ ἰσομερεῖς ὡς τὰς ἄλλας, οἷον οὐδὲ τῷ κνωδάλῳ . . . Der hier von Heliodor beigebrachte arg entstellte Vers enthält vier Päonen oder Cretici, aber diese Päonen sind wie wir aus seinen Worten sehen, nicht fünfzeitig, sondern sechszeitig (*ἑξάσημοι*), ebenso wie der Schluss des trochäischen Tetrameters, der seiner metrischen Form nach ein Päon oder Creticus ist, seinem rhythmischen Werthe nach dem Detrahäus gleichsteht

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡ | — ◡ — ◡ — ◡ —
— ◡ —   — ◡ — | — ◡ —   — ◡ —

Heliodor sagt nicht bloss, dass die *βάσεις* sechzeitig sind, sondern auch *ἰσομερεῖς ὥσπερ αἱ ἄλλαι* sc. *βάσεις*. Die sechszeitigen Päone sind unvollständige Basen, sie sind in gleicher Weise gegliedert wie die andern d. h. die vollständigen Basen, die Ditrochäen, von denen ein jeder Einzelfuss drei Moren umfasst. Ist die unvollständige Basis in gleicher Weise gegliedert, so umfasst ihr erster Trochäus ebenfalls drei Zeiten und die auslautende lange Silbe steht ihr an Umfange gleich. Sie ist ebenfalls ein dreizeitiger Tacttheil und erhält diese ihre Ausdauer in den vorliegenden Versen durch die *ἀνάπαυσις* d. h. die einzeitige Base oder das *λεῖμμα*. Die Anwendung derselben ist, wie wir weiter aus Heliodors Worten sehen, durch die Cäsur bedingt.

Es ist in der That ein höchst glücklicher Zufall, der uns diese Stelle des Heliodor erhalten hat. Wir erfahren hier aus einem Fragmente des ältesten uns bekannten Metrikers, dass dieselbe Erscheinung, die wir am Ende des Verses Catalexis nennen, auch im Inlaute der Reihe stattfindet, dass also im Inlaute des *ῥυθμοποιός* die rhythmische Arsis des Einzelfusses nicht immer durch ein eignes *μέρος λέξεως* ausdrückt, sondern dass der Zeitumfang jenes Tactabschnittes durch einen *χρόνος κενός* ausgedrückt wird.

Ist der Rhythmus kein dreizeitiger, sondern ein vierzeitiger, so muss die den leichten Tacttheil des dactylischen Einzelfusses ausdrückende Pause eine zweizeitige oder eine *πρόσθεσις* sein, so im dactylischen Pentameter: jede der beiden katalektischen Tripodien, woraus er besteht, wird durch eine hinzukommende zweizeitige Pause der katalektischen Tripodie im Umfange gleich-

gestellt, die nicht bloss am Ende, sondern auch in der Mitte des Verses zur Anwendung kommt. Im Allgemeinen redet von der inlautenden Pause des Pentameters Quint. IX, 4, 98: *est enim quoddam in ipsa divisione verborum latens tempus, ut in pentametri medio spondeo, qui nisi alterius verbi fine, alterius initio constat versum non efficit;* genauer ist die Nachricht Augustins *de musica* 4, 14, der von den Verse

gentiles nostros inter oberrat equos

sagt: *sensisti, ut opinor, me post quinque syllabas longas moram duorum temporum siluisse et tantundem in fine silentium est.*

In der Lehre von den μεγέθη ist nach Aristoxenus dargestellt, dass nur Reihen von einem bestimmten Morenumfange und einer bestimmten Gliederung arrhythmisch sind. Fast alle katalektischen Reihen haben bei bloss ein- und zweizeitiger Messung der Silben keines dieser arrhythmischen Megethe und der ῥυθμοποιός würde also hier arrhythmische πόδες gebrauchen, wenn die blosse metrische Gesammtzeitdauer der Silben das Megethos der Reihen bestimmte und nicht vielmehr eine Pause als ἀναπλήρωσις ῥυθμοῦ hinzukäme. Nun gibt es aber Beispiele genug, in welchen zwei oder mehrere katalektische Reihen aufeinanderfolgen, ohne dass sie durch Cäsur von einander getrennt sind. So Agam. 451

Ψῆγμα δυςδάκρυτον αν — τήνορος σποδοῦ γεμί — ζων λέβητας εὐθέτους.

Jede dieser drei trochäischen katalektischen Tetrapodien muss, um nicht arrhythmisch zu sein, aus einem μέγεθος ἑνδεκάσημον (soviel beträgt sie bei bloss ein- und zweizeitiger Messung der Silben), zu einem μέγεθος δωδεκάσημον erweitert werden. Bei der dritten Reihe, welche mit einem vollen Worte endet, kann dies durch eine Pause geschehen, aber wie ist dies bei der ersten und zweiten möglich? Hier kann doch nicht das Wort ἀν — τήνορος, γεμί — ζων durch eine im Inlaute eintretende Pause zerstückelt werden. Ohnehin wissen wir aus der Stelle des Heliodor, dass das Zulassen einer Pause auch τομή, durch Cäsur bedingt ist. Der alten Rhythmopöie steht ausser der Pause auch noch die Dehnung einer langen Silbe zur μακρὰ τρίσημος u. s. w. zu Gebote, und gerade solche Stellen, wo die Wortbrechung der Annahme einer Pause widerstrebt, sind es, in wel-

chen die gedehnten Längen Anwendung finden: denn enthielte die Reihe bloss einzeitige Kürzen und zweizeitige Längen, so wäre sie arrhythmisch. Jener Vers aus Aeschylus wird demnach seinem Rhythmus nach folgendermassen zu bezeichnen sein:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⌐ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⌐ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ∧ |

Wir können hiernach folgenden Satz aufstellen: Sowohl im Inlaute, wie im Auslaute der Reihe kommt es vor, dass die ἄρσις oder der leichte Tacttheil eines Einzelfusses nicht durch eine eigne Silbe dargestellt ist. Im Auslaute nennt man dies Catalexis für den Inlaut haben wir hierfür das der Grammatik entlehnte Wort Synkope übertragen. Der Zeitumfang jenes Tacttheiles wird entweder durch eine Pause oder durch Dehnung der vorausgehenden θέσις-Silbe ausgedrückt, die in diesem Falle den Umfang eines ganzen Einzelfusses erhält. Und zwar kann die Pause nur da stattfinden, wo die θέσις-Silbe ein Wortende bildet (bei einer τομή oder im Versende; bei einer Wortbrechung tritt Dehnung ein.

---

14 12 1861.


H.CORNAM
RELIE
LAUSAN

